المملكة العربية السعودية
جامعة الملك عبد العزيز - كلية الشريعة
قسم الدراسات العليا
فرع اللغة العربية



أضواء النقد العربي على مذهب البحتري وأصوله الفنية

رسالة مقدمة من الطالب

محمد عبد الله الزايدي

لنيل درجة (ماجستير) في اللغة العربية - فرع الأدب والنقد

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

محمود حسن زيني



١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

١ـ بواعث الدراسة وأهدافها :

كنت أعتقد ولا أزال أن النقد العربي مدين في حركاته النقدية الكبرى بأكبر الدين لتلك القمم الشعرية السامقة التي أنبتتها تربة الشعر العربي ففي ظل أبي تمام والبحتري والمتنبي تحرك النقد العربي ، وازدهرت مواهب النقاد ، فكان لذلك أثر لا ينكر في تطور الدرس النقدي ، عمقاً وحيوية وتعددا في الاتجاهات والمسالك .

واذا كانت الحركات النقدية في القديم قد بلغت هذا المستوى من النضج والاغراء ، فانه من الطبيعي أن تصبح هدفا للدارسين وطلاب البحث الأدبي من أبناء هذا العصر . على أن من يرقب ساحة البحث الأدبي المعاصر ، لا يلبث أن ينتهي الى أن غالب جهود الدارسين قد انصرفت الى دراسة النقد العربي في ظل أبي تمام والمتنبي بصفة خاصة . أما ذلك النقد الذي نشأ في ظل البحتري ، فقد ظل بعيدا عن أقلام الدارسين اللهم الا من الاشارات العابرة ، أو الدراسة المحدودة التي تضع البحتري في سياق أبي تمام ، فتفقد بذلك كثيرا من ميزات النظرة الموضوعية المتجردة .

ولهذا السبب انبعثت في نفسي رغبة دراسة النقد القديم الذي دار حول شعر البحتري ، سواء أكان ذلك النقد نظريا ، يتناول مذهب الشاعر وما قيل فيه ، أو كان تطبيقيا ، يتناول الجزئيات بالبحث والتحليل . وبعبارة موجزة ، حاولت من وراء هذه الدراسة تقديم صورة كاملة عن ذلك النقد ، وفي الوقت نفسه غير متأثرة بأحكام سابقة ، قديمة كانت أو حديثة .

٢ـ خطة الدراسة ومنهجها :

وقد اقتضت طبيعة هذا الموضوع أن يكون في ثلاثة أبواب تنتظم سبعة فصول ، هذا عدا المقدمة والخاتمة .

أما الباب الأول : فهو (مذهب البحترى بين الطبع والصنعة) وفيه فصلان ، الفصل الأول : (فكرة الطبع والصنعة ، نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي) . والفصل الثاني : (مذهب البحترى كما تصوره النقاد) .

وأما الباب الثاني : فهو (أصول مذهب البحترى) ، وفيه ثلاثة فصول . الفصل الأول (الاسلوب) . والفصل الثاني : (المعاني) . والفصل الثالث (بناء القصيدة الموضوعي والموسيقي) .

وأما الباب الثالث : فهو في قضيتي السرقات ، والموازنات . وفيه فصلان . الفصل الأول : في (السرقات) . والفصل الثاني في (الموازنات) .

واذا كان منهج هذه الدراسة منهجا تاريخيا ، يقوم على تتبع الظواهر والملاحظات النقدية ، ورصدها في خط متسلسل . فانه في الوقت نفسه منهج فني يعكس نزعة الباحث في التحليل والنقد والتذوق . ذلك أنني لم أكتف بعرض الآراء النقدية ، واستخلاص أهم ملامحها فحسب ، وانما مضيت في تحليل ما رأيت أنه بحاجة الى التحليل ، ومناقشة ما كان بحاجة الى المناقشة . هذا الى جانب الاستعانة ببعض التصورات النقدية الحديثة خاصة حينما يتضح لي أن مثل هذه التصورات قد تسد ثغرة مفتوحة في نقد القدامى .

٣ـ مصادر الدراسة ومراجعها :

وقد تنوعت المصادر والمراجع التي استعنت بها في بناء هذه الدراسة . فاذا كانت المصادر التي استقيت منها المادة النقلية هي غالب كتب التراث النقدي عند العرب على امتداد العصر القديم ، فانني قد رجعت في

تحقيق المادة النقدية ومناقشتها الى كتب التراث الأخرى ، ككتب النحو واللغة والعروض . هذا الى جانب أننى قد رجعت الى كثير من الدراسات العربية المعاصرة مما كان له صلة ببحث التراث النقدى ، وحاولت أن افيد منها ؛ أما ما رجعت اليه من كتب معاصرة مترجمة ـ كانت ـ أو أجنبية، فقد حرصت كل الحرص أن يكون ذلك فى حدود ما تسمح به طبيعة موضوع من موضوعات التراث العربى .

٤ ـ صعوبات الدراسة ومشكلاتها :

اذا كانت الدراسة المنهجية الجادة لا تخلو ـ غالبا ـ من صعوبات أو مشكلات تعترض سبيلها ، فلا شك أن فى هذه الدراسة لصيبا لا بأس به منها ؛ ففضلا عن مشكلات الدراسة التقليدية مما يتصل بجمع المادة وكتابتها وتحليلها ومناقشتها ... هناك مشكلات خاصة ، منها اتساع نطاق البحث ، وتعدد قضاياه النقدية . فمن مشكلة الطبع والصنعة، الى مشكلة الأسلوب والمعانى ، الى مشكلة السرقات والموازنات . وكلها مشكلات نقدية شائكة ، ليس من اليسير الخوض فيها قبل تعمقها ، ومراقبة أبعادها مراقبة دقيقة . والى جانب مشكلة اتساع نطاق البحث ، وكثرة قضاياه ، هناك مشكلة تعدد النقاد ، وتعدد مناهجهم وأساليبهم فى بحث القضايا النقدية . ولعل أقل عدة يمكن أن تفى بمواجهة هذه المشكلة هى أن يكون الباحث على وعى جيد بخلفية كل ناقد ، وطريقة تفكيره ومرامى نقده . والى جانب هاتين المشكلتين ، هناك مشكلة ثالثة ، لا أدرى اذا كان من حقى أن أفصح عنها أم لا !! وهى أن هذه الدراسة قد فرضت علىّ أن آخذ دور (القاضى) النزيه فى الحكم بين البحترى وناقديه ، أو دور الخبير الفنى الذى يجد نفسه ملزما بالفصل الموضوعى فى سلسلة من المنازعات الفنية . ولا شك أن مؤهلات مثل هذا

الدور الخطير مؤهلات عالية ، بل ليست أقل من الجمع بين الخبرة الموضوعية بالشعر من جانب ، والاحساس الفنى به من جانب آخر . واذا كان بعض هذه المؤهلات مفترض فى الباحث العلمى ، فليست كلها مفترضة فيه ، لا سيما اذا كان هذا الباحث لا يزال فى بداية الدرب .

٥ـ شكر وتقدير :

لا شك أن من ضروريات هذه المقدمة أن أتقدم بأجزل الشكر والتقدير الى استاذى الدكتور (محمود حسن زينى) الذى كان له فضل (الاشراف) على هذا البحث منذ أن كان أخبارا موزعة ، ومواد جامدة فى بطون الكتب الى أن استوى بحثا حيّا بين دفتى كتاب . ففى كنف هذا (الرجل العالم) لقيت عناية تربوية خلاقة ، ومنهجا علميا دقيقا . واذا كنت قد حاولت أن أقبس من أخلاقه القويمة ، وأن أفيد من منهجه العلمى السليم ، فان كل ما أرجو هو أن يظل ذلك قيما ثابتة فى نفسى ، وذخيرة لما استقبله من أيام . وجزاه الله عنى خير الجزاء .

وبعد ،

لقد حاولت أن أدرس هذا الموضوع دراسة منهجية شافية ، وأن أخرج منه بنتائج علمية موثوقة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف ، بذلت غاية جهدى وانفقت كل وقتى . ورغم أن الشك لا يزال قائما فى نفسى من حيث مدى تحقيقى لهذا الهدف ، فاننى لا أكاد أشك فى أن اتصالى بهذا الموضوع قد أتاح لى سياحة علمية ممتعة فى عالم النقد العربى كما وفر لى فرصة ثمينة من الاطلاع على كنوز الفكر النقدى قديما وحديثا وعلى الله قصد السبيل .

الطالب
حمد عبدالله الزايدى
مكة المكرمة

الباب الأول

مذهب البحتري بين الطبع والصنعة

الفصـــــــل الأول

فكـرة الطبـع والصنعـــــــــــــة

تطورها وأثرها في النقـــــد العربـــــــــي

المذاهب الأدبية بوجـه عام حالات نفسية ، تكون نتيجـة لحوادث التاريـــــخ وملابسات الحياة ، وما يسيطر عليها من قوانين وما يحيط بها من ظروف ، ثم تأتي بعـــد ذلك مرحلـة تأصيل هذه الحالات ووضع القواعد العامة لها ، وهذه مهمة رجال الأدب من كتاب وشعراء ونقاد[1] .

ويغلب على الظن أن النقد العربي لم يكن يتصور المذاهب الأدبية القديمة كما نتصـور مذاهب الأدب اليوم ، ولم يعن بها على نحو ما يعنى رجال الأدب في هذا العصـــر وربما يعود السبب في ذلك الى سيادة النزعة الجزئية في دراسـة النصوص ، وغلبـــة المذهب الفقهي الذى اقتصر على تناول النصوص من زاويـة بلاغية ، أو لغوية ، أو نحوية ، أو من زاويـة الوزن والقافية ، وما الى ذلك من الجزئيات[2] .

وعلى الرغم من ضعف وسائل النقد العربي في اكتشاف المذاهب الأدبية ، فقـــد تهيأ له أن يكتشف بعض المذاهب التي فرضت سيادتها على الشعر العربي ، واتضحـت آثارها في نتاج الشعراء .

ومذهبا الطبع والصنعة هما أظهر مذهبين أدبيين تبين النقد العربي ملامحهمـــا في نتاج الشعراء على طوال مراحـل الشعر العربي وتوالي عصوره المختلفة ، اذ استطاع النقد العربي أن يبحـث هذين المذهبين بشيء من التفصيل ، وأن يلقي عليهمـــا بعض الاضواء الكاشفة ، وأن يحـدد بالتالي مكانة كثير من الشعراء ـــ خاصـة كبـــار الشعراء ـــ ومواقعهم من هذين المذهبين .

---

(١) انظر : في الأدب والنقد ، د . محمد مندور ، ص ١١٧ ـــ ١١٨

(٢) انظر : مذاهب الأدب ، محمد عبدالمنعم خفاجي ، ص ٦٤

واذا كان مذهبا الطبع والصنعة هما الاطار الفنى الذى تحرك فيه الشعر العربى بوجه عام ، وشعر البحترى بوجه خاص فلابد لنا من تفصيل القول فى هذين المذهبين ، وعرض التصورات النقدية المختلفة حولهما ، والتعرف على قيمتها النقدية •

ا ـ الطبع والصنعة فى شعر القدماء :

الطبع هو الأصل فى الشعر العربى ، بمعنى أن الشعر عند العرب كان تلقائيا • وكان يمتاز بالاستجابة السريعة للدواعى والمثيرات • وقد بسط الجاحظ القول فى هذه الحقيقة حينما قال : " وكل شىء للعرب فانما هو بديهة وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة أو مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استعانة ، وانما هو أن يصرف وهمه الى الكلام ••• فتأتيه المعانى ارسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يعلمه أحدا من ولده • وكانوا أميين لا يكتبون ، ومطبوعين لا يتكلفون "(١) •

وحديث الجاحظ هذا يعتبر فريدا فى بابه ، اذ أنه يتناول موقف الشاعر القديم من الشعر ، فقد اتضح أن الشعر عند الشعراء القدماء كان أشبه ما يكون بالالهام الذى يتنزل من عوالم مجهولة ، اذ ما تكاد الرغبة فى ابداع الشعر تساور الشاعر ، حتى تثور خواطره ، وتتوارد عليه المعانى ، فيجرى الشعر على لسانه مجرى الماء • ولسهولة قرض الشعر ، ولسهولة تعاطيه ، أصبح أمره ميسورا عند العرب ، فهو لا يحتاج الى أدنى جهد يبذل فى تعلمه ، أو حتى فى صيانته •

أما الصنعة التى تعنى تفقد الشعر ، واعادة النظر فيه أو المعاناة والوقوف

---

(١) البيان والتبيين : ج ٣ ص ٢٨

فى سبيل الطبع الشعرى ، فذلك أمر طارئ على الشعر القديم . ونلمح عند الأصمعى ، والجاحظ وابن قتيبة بدايات الجهود النقدية فى التمييز بين شعر الطبع وشعر الصنعة ، ومحاولة التماس بعض الطوابع الفنية التى تغلب على كل مذهب من هذين المذهبين .

فالأصمعى مثلا يذهب الى أن " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة ، وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة "(١) .

فعند الأصمعى يبرز مفهوم الصنعة ، من خلال موقف زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة من الشعر ، من حيث شدة عناية هذين الشاعرين بالشعر ، واعادة النظر فيه الفينة بعد الفينة . ويبدو أن هذه العناية عبارة عن تسليط ضوء نقدى على الشعر مهمته أن يكتشف مواطن الضعف فى أبيات القصيدة ، ثم يجبرها أو يستبدلها بخير منها ، ولذلك كانت النهاية الطبيعية لمثل هذا المجهود هو استواء أبيات القصيدة ، واحكام بنيتها ، اذ تبرز أخيرا وكأنما هى مفرغة فى قالب واحد .

والجاحظ يرفد موقف الأصمعى هذا ، ويؤيد رأيه ببعض التعليقات على نحو قوله : " وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام ، واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين ، الذين تأتيهم المعانى سهوا رهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا وانما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدى ، ورؤبة ، ولذلك قالوا فى شعره : مطرف بالآف وخمار بواف "(٢) .

---

(١) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٣
(٢) " " " " "

وحديث الجاحظ هذا بمنزلة حاشية موسعة على حديث الأصمعي السابق . والجديد عند الجاحظ هو استخدام لفظ (التكلف) بمعنى الصنعة ، وما دام أن التكلف والصنعة أصبحا بمعنى واحد عند الجاحظ ، فلا شك أن عنده تعديلا قليلا لمعنى الصنعة يختلف عن ذلك المعنى الذى لمسناه عند الأصمعى ، الذى اقتصر على تهذيب الشعر وتثقيفه .

ان المعنى الجديد عند الجاحظ يمس عمق التجربة الشعرية فالصنعة عنده تعنى : (قهر الكلام واغتصاب الألفاظ) . أى لم يعد شاعر الصنعة يرضى بسطحية التجربة ، واعتماد بوادر الشعر ، واندفاعاته الأولى . فالعفوية التى يمكن أن ترضى شاعر الطبع يجب أن تكبت عند شاعر الصنعة حتى تتكشف عن شئ جديد ، جدير بالاقتناص . وهنا لابد أن تمر اللغة بمأزق حرج ، فاللغة التى كانت طيّعة مرنة مع شاعر الطبع ، تصبح مع شاعر الصنعة لغة عصية ، لأنها بدأت تأخذ على يد شاعر الصنعة دورا جديدا لم تعهده من قبل ، فاذا كانت اللغة مع شاعر الطبع تقوم بمهمة التعبير عن التلقائية والمشاعر السطحية ، فانها مع شاعر الصنعة تتكلف مهمة جديدة هى الاكتشاف وسبر الأعماق ، ولابد للغة عند شاعر الصنعة من تأدية هذه المهمة حتى لو أدّى ذلك الى الاغتصاب والقسر فى بعض الأحيان .

أما قضية الاعجاب بشعر النابغة الجعدى ورؤبة ، فان الجاحظ ينقلها عن الأصمعى . ويبدو أن هذا الاعجاب لا يعبر عن رأى الجاحظ الخاص ، لأنه يعقب على ذلك بقوله :

" وقد كان يخالف فى ذلك جميع الرواة " . ولاشك أن هذا يدل على غرابة ذوق الأصمعى ، والا فما هو وجه الاعجاب فى شعر يجمع الجودة المتناهية والرداءة المتناهية حتى كأنه (مطرف بالآف ، وخمار بواف) ؟! .

وربما يكون الجاحظ أقرب الى تأييد شعر الصنعة عند زهير وأمثاله ، لأننا نراه

يقول : " ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا (كاملا) وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله ... وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا "[1] .

فعبارة الجاحظ : (ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا) توشك أن تكون دليلا على اعجاب الجاحظ بشعر الصنعة ، وتأييده له .

ونجد عند ابن قتيبة عناية واضحة بمذهبى الطبع والصنعة ، بل ربما تفوق عناية الأصمعى والجاحظ . وأول ما أقدم عليه ابن قتيبة هو تعريف الشاعر المتكلف ، والشاعر المطبوع . يقول فى هذا المعرض : " ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قوّم شعره بالثّقاف ، ونقّحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة ... "[2] .

وابن قتيبة هنا يستخدم التكلف بمعنى الصنعة ، خاصة الصنعة البسيطة التى لمسنا معناها عند الأصمعى ، التى لا تتجاوز تثقيف الشعر وتهذيبه ، ولهذا يشير ابن قتيبة الى زهير والحطيئة كنموذجين لهذا العمل .

وقد غمز الدكتور محمد مندور ابن قتيبة فى هذا الموضع لأنه ـ فى رأى الدكتور مندور ـ قد خلط " بين التكلف " وبين (كذا) تقويم الشعر وتثقيفه بطول التفتيش واعادة النظر بعد النظر ، كما كان يفعل زهير والحطيئة ... وما نظن أحدا يستطيع أو استطاع أن يصف شعر زهير بالتكلف غير ابن قتيبة "[3] . وهذا خطل فى الرأى ولا شك لأن الجاحظ ـ كما مر بنا ـ فى تعليقه على الأصمعى وصف زهيرا والحطيئة بالتكلف .

ويبسط ابن قتيبة رأيه فى الشعر المتكلف فيقول :

" والمتكلف من الشعر وان كان جيدا محكما ، فليس به خفاء على ذوى العلم

---

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٩
(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٢ ـ ٢٣
(٣) النقد المنهجى عند العرب : ص ٣٩ ـ ٤٠

لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه ، كقول الفرزدق فى عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء :

أوليّت العراق ورافديه * فزاريا أحذّ يد القميص

يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعنى فى الخيانة ، فاضطرته القافية الى ذكر القميص (ورافداه : دجلة والفرات) .

وكقول الآخر :

من اللواتى والتى واللاتى * زعمن أنى كبرت لداتى

وكقول الفرزدق :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع * من المال الا مسحتا أو مجلف

... وهذا كثير فى شعره على جودته .

وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما الى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : ومما ذاك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه .

وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف اذا شئت!! قال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران : يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه ، وبعض أصحابنا يقول : (قرآن) بالضم ، ولا أرى الصحيح الا الكسر ، وترك الهمز على ما بينت "[1]

ولسنا فى حاجة لكى نلفت الانتباه الى ما فى كلام ابن قتيبة هذا من الاضطراب فبينما وفق الرجل حينما وصف شعر الصنعة — أو التكلف حسب استخدامه — بأنه (جيد محكم) ، أقول بينما وفق فى هذه العبارة ، فارقه التوفيق ، حينما ألحق بهذا

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٣٢ — ٣٤

النمط من الشعر ثلة من العيوب ، وجملة من معايب الشعر ،مثل : كثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه.

ويغلب على الظن أن سبب اضطراب ابن قتيبة هذا انما يعود الى خلطه بين رأى الأصمعى والجاحظ ، أو الصنعة بمعنى التثقيف والتهذيب كما هى عند الأصمعى والصنعة بمعنى محاولة العمق وما تؤدى اليه هذه المحاولة من قسر اللغة واغتصاب الألفاظ ، كما مر بنا عند الجاحظ . لهذا السبب جاء حديث ابن قتيبة عن التكلف أو عن الصنعة وهو يجمع هذين المفهومين ، المفهوم البسيط (التثقيف والتنقيح) ، والمفهوم العميق ، طلب العمق وما يؤدى اليه هذا العمق .

ويغلب على الظن أن ابن قتيبة حاول أن يتوسع فى عبارة الجاحظ التى وصف فيها التكلف بأنه (قهر الكلام واغتصاب الألفاظ) ، فاعتقد أن اغتصاب الألفاظ يعنى كل هذه العيوب من كثرة الضرائر وحذف ما بالمعانى حاجة اليه ... الخ .

ويبدو أن السر فى توسع ابن قتيبة هذا ، هو خلط آخر بين ما يمكن أن يؤدى اليه التكلف من عيوب خاصة ، وعيوب الشعر بوجه عام ، حتى لو كانت هذه العيوب عند شعراء آخرين ليسوا من شعراء التكلف والصنعة ، وليسوا من قبيل زهير والحطيئة . ولعل شيئا من هذا يتضح من طبيعة الأمثلة التى ساقها ابن قتيبة ، وأكثرها — كما مر بنا — مأخوذ من شعر الفرزدق ، والفرزدق كما هو معروف ليس من شعراء الصنعة الذين تعود ابن قتيبة وسابقوه على ذكرهم فى كل معرض قول ، مثل زهير والحطيئة . وكم كان ابن قتيبة موفقا ،لو أنه عمد الى واحد من هذين ، وحاول أن يلتمس عيوبه ، التى هى بكل تأكيد عيوب التكلف ، فمثل هذا العمل أجدى من تلفيق عيوب الشعر عامة ، واضافتها الى شعراء الصنعة والتكلف ، اضافة اعتباطية ليس لها أى سند من المطابقة بين النظر والتطبيق .

وما نكاد نصل الى رأى ابن قتيبة فى الشاعر المطبوع ، حتى نصل الى ذلك الرأى الموفق الى أبعد غايات التوفيق ، وذلك حينما قال ابن قتيبة عن الشاعر المطبوع :

" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشي الغريزة ، واذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر "[1] .

ونلمح هنا موقفا نقديا معجبا ، ونظرة ثاقبة تدل على وعي ابن قتيبة وعيا قيما بشعر الطبع ، من حيث كونه نمطا خاصا من الشعر ، له سماته المتميزة ، التي من أظهرها اليسر والسهولة ، ثم تآلف عناصر التعبير في هذا الشعر ، حتى كأنما كل جزء من أجزائه يمهد للجزء الذي يليه ، أو يوحي به من قبل أن يتفوه به قائله ، فصدر البيت ينبيء عن عجزه ، وفاتحته تستدعي خاتمته .

وقد أحسن ابن قتيبة غاية الاحسان حينما تنبه الى علة هذا الجمال الأدبي في شعر الطبع ، ألا وهو ذلك الأثر العاطفي الذي تنضح به أعطاف هذا الشعر ، فهذا (وشي الغريزة) وحرارة الوجدان الصادق . وجملة القول أن ابن قتيبة أحاط في حديثه هذا بشعر الطبع احاطة تامة ، من حيث طبيعة هذا الشعر الموضوعية أولا ، ومن حيث طبيعته الذاتية ثانيا .

وبعد ، فهذه الغاية التي انتهت اليها أبرز الآراء النقدية القديمة في مسألة الطبع والصنعة في شعر القدماء . ومهما تكن طبيعة هذه الآراء ، ومهما يكن حظها من النفاذ واستقامة النظرة ، فلن نتمكن من الحكم عليها ، وتقديرها تقديرا موضوعيا ، مالم نعرض الجانب الآخر من الصورة ، وأعني به تصور المعاصرين لشعر الصنعة القديم ، وكيف أن البعض انتهى به تصوره الى رفض الطبع في الشعر القديم أو الشعر الجاهلي رفضا مطلقا .

٢ـ الصنعة في الشعر القديم كما تصورها المعاصرون :

استفاد المعاصرون — من المستشرقين والعرب — من فكرة الرواية في الشعر

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٣٤

القديم وتسلسلها ، فاستطاعوا على ضوء هذه الفكرة تصور شعراء الصنعة القدماء على هيئة مدرسة لها أساتذة وتلاميذ ، يأخذ متأخرهم عن متقدمهم مادة الفن وأصوله .

ولعل المستشرق الانجليزى لايل (   ) من أوائل هؤلاء فى التنبه الى قيمة فكرة الرواية فى الشعر القديم ، وما يتبع ذلك من أثر وتأثير . فقد أوضح هذا المستشرق ، أن فحول الشعراء قد اشتغلوا بالرواية فى أول أمرهم ، وأن أكثرهم قد تأثر بمن يروى له ، ومثّل لذلك ببعض الأمثلة ... يهمنا منها زهير وتلاميذه الذين تأثروا بأستاذهم أوس ، ثم أخملاه ، واستمر تأثيرهم فى الشعر ما يقرب من قرنين .(١)

وأغلب الظن أن المستشرق كرنكو (   ) توسع فى هذه الفكرة بعض التوسع ، حينما ذكر مشاهير الرواة مثل : أوس بن حجر راوية طفيل الغنوى ، وزهير راوية أوس ، وكعب بن زهير والحطيئة والشماخ رواة زهير ، وأن هذه السلسلة من الشعراء الرواة تشير الى ما يشبه وجود مدرسة ، خاصة وأن ثمة صلات تشابه بين هؤلاء ، فى الموضوعات وفى بحور الشعر أيضا .(٢)

وربما يكون المستشرق الفرنسى ر . بلاشير (   ) من أنفذ المستشرقين نظرا فى هذا الموضوع . فقد اعترف بجودة الصنعة فى أشعار أوس وما فيها من خاصة تمثيلية ، غلبت فيما بعد على شعر أوس والنابغة .(٣)

واذا عطفنا على الدارسين العرب رأينا أقدم الاشارات عند جرجى زيدان ، فقد ذكر جمهرة من الرواة ... ثم عقّب على ذلك بقوله : " ... وكان الراوية فى الجاهلية وأوائل الاسلام ، يروى للشاعر ويصحبه ، وينشد له ، ويعجب به ، اعجاب التلميذ

---

(١) انظر : (1) TRANS. OF ANC. ARABIAN. INTR. XXXV.
(٢) انظر : دائرة المعارف الاسلامية (الترجمة) : ج ١٣ ص ٧٠
(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ١٢٠

باستاذه ، ويناضل عنه ، ويفضله على من سواه "(١) .

والشاهد عند جورجي زيدان هو التخصص في الرواية ، ثم ما توصى به هذه الفكرة ، من حيث الانتماء الى مدرسة عند هؤلاء الرواة ، الذين يأخذ بعضهم عن بعض ، ويتعصب بعضهم لبعض . على أن الذى يؤخذ على جرجي زيدان هو أنه لم يهتم بالخصائص الفنية التي تربط بين أعضاء هذه المدرسة ، وتطبع فنهم بطابع خاص .

ويعتبر الدكتور طه حسين من خيرة الدراسين العرب الذين تنبهوا الى مدرسة الصنعة في الشعر القديم ، فقد أطال الوقوف عند هذه المدرسة وأربابها ، أمثال أوس ابن حجر ، وزهير ، والحطيئة ، وقد تيسر له أن يكشف عن بعض الخيوط الفنية التي كانت تربط بين رواد هذه المدرسة .

وقد استهل الدكتور طه حسين حديثه عن هذه المدرسة بقوله : " أريد ... أن أبحث عن شعر زهير ، فأرى أن الرواة يحدثوننا بأن زهيرا كان راوية لأوس ابن حجر ، وأن الحطيئة كان راوية زهير ، وأن كعب ابن زهير كان شاعرا تعلم الشعر من أبيه ... وقد رأيت الرواة يحدثوننا بأن زهيرا كان يصنع شعره ويتكلفه وينفق الحول أحيانا قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبدا من عبيد الشعر يتكلفه ويشقى في صنعته ، وأن كعبا والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر ، وتثقيفه والعناء فيه ، واذا فاذا كان هذا كله حقا ، فاننا بازاء مدرسة شعرية معينة أستاذها الأول أوس بن حجر ، وأستاذها الثاني زهير ، وأستاذها الثالث الحطيئة الذى أخذ عنه في الاسلام جميل ، وعن جميل أخذ كثير "(٢) .

ولم يقف طه حسين عند عرض آراء الأقدمين والتماس رجال مدرسة الصنعة فحسب

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية : ج ١ ص ٨٧

(٢) في الأدب الجاهلي : ص ٢٦٦ — ٢٦٧ .

بل مضى الى الأمام خطوة أخرى ، ذلك حينما وضع يده على بعض الخيوط الفنية التى تسرى فى لحمة هذه المدرسة وسداها . فقد قال عن أوس بن حجر : انه " يمتاز بميزتين : احداهما : أن خياله كان ماديّا شديد التأثر بالحس . والثانية : أنه كان فنانا يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ويتعلم ... ومن هاتين الخصلتين اللتين رأيناهما عند أوس استفاد الفن البيانى الخالص عند هؤلاء الشعراء جميعا فكثر عندهم التشبيه والمجاز والاستعارة والافتنان فيها "[1] . وعلى الرغم من أن فى كلام طه حسين هذا أثرا واضحا من رأى المستشرق بلاشير السابق ، فالحق أن طه حسين عرف كيف يتأثر بطريقة ايجابية لا تحجب معالم أصالته الخاصة . فقد ذكر أساتذة هذه المدرسة ، وحاول أن يتعمق الطابع الفنى المسيطر على النتاج الشعرى لهذه المدرسة ، وقد اتضح من خلال تحليل طه حسين أن طابع هذه المدرسة هو تجويد الصياغة الفنية للشعر ،مع غلبة الخيال الذى ينزع الى التصوير الحسى ، بكافة الوسائل التصويرية فى الشعر ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة .

والحقيقه أن كل هذه الآراء ، كانت فى اطار النظرة القديمة لمذهبى الطبع والصنعة ، بمعنى أن هذه الآراء لم تناقض الموقف النقدى القديم الذى يرى أن الأصل فى الشعر العربى هو الطبع ، وأن الصنعة أمر جدّ على الشعر القديم فيما بعد على يد شعراء معروفين فكل ما جاء به هؤلاء المعاصرون اذن هو توسعة فكرة الصنعة فى الشعر القديم ، وتمثلها فى هيئة مدرسة أدبية أستاذها الأول أوس بن حجر الذى عمل عمله فيمن تلاه . والى هنا يكون موقف المعاصرين موقفا ايجابيا سليما له ما يسنده ، سواء من واقع الفكر النقدى القديم الذى مضى المعاصرون على هديه ، أو من واقع تحليل النصوص عند شعراء الصنعة ، واكتشاف الروابط الفنية التى انتظمت جملة هؤلاء الشعراء .

ان الرأى الجديد حقا فى موضوع الطبع والصنعة فى الشعر القديم ، بل الرأى الذى خالف مسيرة القدماء والمعاصرين هو ما جاء به الدكتور شوقى ضيف ، حينما رفض

---

(١) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٧١ ـ ٢٧٢

الرأى القديم الذى رأيناه عند الجاحظ ، ذلك الرأى القائل بسيادة مبدأ الطبع وغلبته على الشعر القديم ، فقد استبدل الدكتور شوقى ضيف بهذا الرأى رأيا جديدا هو غلبة الصنعة والتكلف على الشعر الجاهلى .

ويبدو أن الدكتور شوقى ضيف لم يقدم على هذا الرأى الا بعد أن اطمأن تمام الاطمئنان الى رأى المستشرق جيدى ، الذى يرى : " أن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالاعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة "(١) . فقد قرّ هذا الرأى فى خلد الدكتور شوقى ضيف ، ونال اعجابه فذهب ينافح عنه ويهدم كل عقبة فى سبيله ، ويبدو أن أهم هذه العقبات هو رأى الجاحظ لاغير .

وقد خالف شوقى ضيف الجاحظ لسببين :

الأول : لأن الجاحظ صدر عن رأيه ذاك فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، ولذلك فهو مبالغ فى رأيه ولم يكن فيه جادا(٢) .

والثانى : لأن الجاحظ يناقض دعواه ، لأنه يذكر أن ثمة طائفة وجدت عند العرب ، كانت تكد طبعها فى عمل الشعر وصنعته ، وهو بهذا يعنى قول الجاحظ ـ الذى مرّ بنا ـ : (من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ...)(٣) .

والحق أن كلا هذين الاعتراضين ليس من القوة فى شئ ، بحيث يمكن الاعتماد عليهما فى ردّ رأى الجاحظ .

فأما أن رأى الجاحظ قيل فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، فهذا أمر مسلم به ، بيد أن هذا لا يمنع أن يكون رأى الجاحظ رأيا صائبا ، اذ ليس كل ما قيل فى معرض الدفاع عن حق ، أو فى معرض خصومة من الخصومات ، أو منافرة من المنافرات ـ باطلا بالضرورة ، ثم ان المدار يعد على القول نفسه ، وليس على الدواعى

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : ص ١٤
(٢) انظر المرجع نفسه : ص ٢٠
(٣) الفن ومذاهبه ص ٢٠ ـ ٢١

أو البواعث التى كانت سببا فى جلبه.

وأما أن الجاحظ يناقض دعواه فليس صحيحا على وجه التحقيق ، ذلك أن الجاحظ عمم الطبع فى نصه الأول ، حينما ذهب الى أن كل شىء للعرب انما هو بديهة وارتجال ... وأنهم مطبوعون لا يتكلفون . ثم خصص الصنعة فى نصه الثانى ، ويكفى أنه بدأ هذا النص بقوله : (ومن شعراء العرب ...) . وهى عبارة تفيد التخصيص ، أى أنها عبارة تختص فئة معينة من الشعراء . وهنا يتضح أن الجاحظ لم يعارض العام بالعام حتى يحمل كلامه على التناقض ، بل عارض الجاحظ العام بالخاص وهذا يحمل على الاستثناء ، وليس من التناقض فى شىء .

وبعد هذين الاعتراضين اللذين خيّل للدكتور شوقى ضيف أنه فنّد بهما كلام الجاحظ ذهب يهوّل من أمر الشعر الجاهلى ، ويرسم حوله كثيرا من هالات التعجيز ، وأن فيه من ضروب الصنعة الشاقة ، ما يجهد الشعراء ويقض مضاجعهم ، على نحو قوله : " من يرجع الى صناعة الشعر العربى فى أقدم (نماذجه) ، يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا غفلا ، بل هى عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة ... فان ما فيها من كثرة القواعد والأصول فى لغتها ونحوها ، وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة ، بذلها الشعراء فى صناعتها "(١).

ويستمر الدكتور شوقى ضيف فى بسط هذه الجهود فيذكر نظام القصيدة الموسيقى ووحداتها الصوتية ونظام القافية فى الشعر العربى ، وضرورة التزام الشاعر بكل هذه الأمور . ثم يضيف قائلا : " وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فى (النماذج الجاهلية) ليست كل شىء فى صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من (التصوير) اذ الشعر الجاهلى ـ كما وصلتنا نماذجه ـ لا يعتمد أصحابه

---

(١) الفن ومذاهبه : ص ١٤

على (فن الموسيقى) فقط ، وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيدا وهو فن التصوير ... ومن يرجع الى نماذج امرىء القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين ، يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره ، كأن التصوير غاية فى نفسه "(1).

وعلى ضوء هذه الحجج التى قدمها الدكتور بين يديه انتهى الى رأيه الخاص ، وهو " أن نعمم التكلف فى الشعر القديم ، ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه "(2).

ولا شك أن الرجل قد تكلف كثيرا ـ كما رأينا ـ لكى ينتهى الى هذا الرأى.

والحقيقة أن كل ما قدمه الدكتور لا يقوم فى رأينا مقام الحجة المقنعة فى أن التكلف لا الطبع هو الغالب على الشعر القديم .

والسبب هو أن الدكتور شوقى ضيف انطلق فى بداية الأمر من فرضية عامة ، هى دعوى النضج والرقى فى نماذج الشعر الجاهلى ، وتلك هى مقولة المستشرق جيدى فى بلدئ الأمر ، فمثل هذه الدعوى فرض علمى لا يزال مطروحا للاثبات ، والسبيل الوحيد لاثباته عندنا انما هو مقارنة نصوص الشعر الجاهلى ، بتلك النصوص السابقة (ما قبل امرىء القيس) فهذه النصوص ـ ان وجدت ـ هى الكفيلة بأن تمكننا ـ على ضوء منهج مقارن ـ من دراسة الشعر الجاهلى دراسة منهجية واعية ، وأن تضع أيدينا على درجات التطور فى سلم الشعر الجاهلى ، سواء كان هذا التطور من حيث التقاليد العامة للشعر العربى ، أو من حيث القيم الفنية الكامنة فى هذا الشعر ، ذلك أن معنى الشاعر كما يقول الناقد الأنجليزى ت.س ليوت : " لا يستمد منه وحده ، فتقديره انما هو تقدير للعلاقة التى تربطه بالشعراء ... الموتى وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ، وانما يتحتم عليك أن تضعه جنبا الى جنب مع

---

(1) الفن ومذاهبه : ص ١٤ ـ ١٥
(2) المرجع نفسه : ص ٢١

الموتى لتجرى المقارنة والمفارقة وليس هذا بمبدأ من مبادئ النقد التاريخي فحسب، بل من مبادئ النقد الجمالي أيضا[1] . ومعنى هذا أن في استطاعتنا مثلا أن نقوم شعر أبي تمام ، أو شعر البحتري ، أو شعر المتنبي تقييما أجدر وأقرب الى الموضوعية من أن نقوم شعر امرئ القيس ، وما ذلك الا لأننا في الحالة الأولى نمتلك الاحساس بالماضي الذى استمد منه هؤلاء الشعراء ، وأما في الحالة الثانية فالأمر واضح ، فنحن نفتقر الى هذا الماضي افتقارا ملحوظا ، وبطبيعة الحال فان هذا الماضي ـ المجهول هو العقبة الوحيدة التى تحول بين الباحث العلمي والجزم برأى قاطع فيما يتعلق بدرجة التطور ونوعيته في الشعر الجاهلي .

ومهما يكن الأمر فقد راغ الدكتور شوقي ضيف عن هذه العقبة ، لأنه لا يوجد بين يديه نصوص قديمة سابقة يمكن على ضوئها تحديد التطور ونوعيته في الشعر الجاهلي تحديدا موضوعيا مقنعا . وبالطبع كان لتجاوز هذه الخطوة العلمية الايجابية أكبر الأثر حينما أقدم الدكتور شوقي ضيف على تحليل نصوص الشعر الجاهلي ، فهناك لم يجد حقائق محددة يمكن قولها ، أو ظواهر معينة يمكن الاشارة اليها ، فما كان منه الا التركيز على عناصر الشعر وخصائصه التى بدونها لا يمكن أن يسمى شعرا ، مثل اللغة ، والموسيقى والتصوير التى لا يخلو منها شعر الطبع والصنعة على حد سواء ، بل لا يخلو منها أى شعر . ولم يكتف الدكتور شوقي ضيف بهذا فحسب، بل ذهب في التعسف شوطا آخر حينما اعتقد أن الشاعر كان يجهد نفسه ويأخذها بالتكلف في تأليف مثل هذه العناصر ، من لغة ، وموسيقى ، وصور . . . أو أن الشعر على حد تعبيره صناعة لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء في صناعتها . ومثل هذا الموقف ـ بلا شك ـ يلغى حقيقة أساسية من حقائق النقد ، وهى أن العمل الابداعى خاصة الشعر ، عمل متكامل بكل عناصره ، وأنه يتم بصورة آلية ، ليس للشاعر فيها ذلك التدخل الواعى ، الذى يمكن أن يقال فيه

---

(١) مقالات في النقد الأدبي : ص٨

انه يسيطر على ابداع الشعر ، أو يرسم له خطة ثابتة (١) ، فأين الصنعة والتكلف مع هذه الآلية التى يخضع لها العمل الابداعى ؟ !

هذه أدلة الدكتور شوقى ضيف التى قدمها بين يديه لكى يثبت بواسطتها انعدام الطبع فى الشعر الجاهلى وغلبة الصنعة عليه .. ولقد اتضح لنا كيف أن الدكتور شوقى ضيف تعسف السبل ، وتجاوز الخطوات الصحيحة لاثبات مسألة تطور الشعر الجاهلى ونضج نماذجه ، فانتهى به ذلك الى تكلف واضح حينما حاول أن يثبت حقيقة الصنعة من واقع نصوص الشعر الجاهلى .

ومهما يكن الأمر فان الأبحاث التى تلت بحث الدكتور شوقى ضيف ، والتى تناولت الشعر الجاهلى ومراحله الفنية بشىء من التأنى — قد اثبتت سلامة التصور النقدى القديم الذى كان يرى أسبقية الطبع وغلبته على الشعر الجاهلى ، وحسبى هنا أن أشير الى بحث الدكتور سيد حنفى حسنين (الشعر الجاهلى — مراحله واتجاهاته الفنية) الذى انتهى فيه الى أن الشعر الجاهلى مرّ فى ثلاث مراحل فنية :

الأولى : مرحلة الطبع والتلقائية .

والثانية : مرحلة الصنعة والاحتراف .

والثالثة : مرحلة الجمود .

وكيف أن المرحلة الأولى ، مرحلة الطبع والتلقائية كانت تشمل أكثر شعراء العصر الجاهلى ، كأبى دؤاد الايادى ، ومن سار على رسله فى وصف الخيل ، وكعبيد بن الأبرص وامرئ القيس ، ثم من سار على رسل امرىء القيس ، ومن أشهر هؤلاء المرقشان الأكبر والأصغر ، وجماعة الشعراء الصعاليك . فكل هؤلاء كانوا يمثلون مرحلة الطبع والتلقائية فى الشعر الجاهلى ، أو الشعر القديم (٢) . فى حين اقتصرت مرحلة

---

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر خاصة ، دكتور مصطفى سويف ص ٢٤١

(٢) انظر : الشعر الجاهلى مراحله واتجاهاته الفنية : ص ٣٦

الصنعة على روّادها المعروفين ، كأوس بن حجر ، وكزهير وتلاميذه ،كعب والحطيئة ، وكالنابغة الذبياني[١] • واقتصرت مرحلة الجمود على لبيد بن ربيعة[٢] •

وهنا نستطيع أن نوازن بين الموقف النقدى القديم من الصنعة فى الشعر القديم والموقف النقدى المعاصر فقد اتضح معنا أن آراء غالبية المعاصرين ، من المستشرقين والعرب ، لم تجرؤ على رفض التصور النقدى القديم الذى يرى أن الأصل فى الشعر العربى هو الطبع ، هذا اذا لم تكن هذه الآراء منطلقة أساسا من التصور القديم نفسه ، بل ان بعض دراسات المعاصرين قد أثبتت من واقع الدراسة المباشرة للنصوص صحة ما ذهب اليه القدماء وصدق نظرتهم ، وقد رأينا تصديق ذلك من دراسة الدكتور (سيد حنفى ، الشعر الجاهلى) •

٣ــ الطبع والصنعة فى شعر المحدثين :

المحدثون جيل جديد من أجيال الشعر العربى ، ويكاد يتفق نقاد الأدب على أن امام هذا الجيل وحامل لوائه هو الشاعر بشار بن برد العقيلى • فمن سبق بشارا من الشعراء اعتبروه من القدماء ، وبشار ومن تلاه من المحدثين[٣] •

ولم يكن شعر هؤلاء المحدثين ونتاجهم الجديد بمعزل عن حركة النقد ومراقبته المستمرة ، بل كان الشعر المحدث والنقد يسيران جنبا الى جنب ، ويؤثر كل منهما فى الآخر على نحو مستمر •

ولعل من حسن الحظ أن بعض النقاد رسم صورة مجملة لشعر المحدثين ومدى اختلافه عن شعر القدماء ،على نحو ما نجد عند أبى بكر الصّولى ، الذى يقول : " اعلم ــ أعزك الله ــ أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار الى وقتنا هذا ،كالمنتقلة الى معان أبدع وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وان كان السبق للأوائل بحق الاختراع

---

(١) انظر : المرجع نفسه : ص ١٠٢ وما بعدها
(٢) انظر : المرجع نفسه : ص ٢٤٨ وما بعدها
(٣) انظر : طبقات الشعراء لابن المعتز ،ص ٢٤ وانظر : العمدة : ج ١ ص ١٣١

والابتداء ، والطبع ، والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا ، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة ، وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والبرّ ، والوحش والابل والأخبية . فهم فى هذا أبدا دون القدماء ، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دونهم ... ولأن المتأخرين انما يجرون أبدا بريح المتقدمين ، ويصبون على قوالبهم ، ويستمدون بلعابهم ، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم الا أجاده . وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى أومأوا اليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم "(١) .

وفى حديث الصولى هذا شبه احاطة بالعمل الشعرى شكلا ومضمونا ، وأهم ما طرأ عليه من جديد على يد الشعراء المحدثين . ففى مجال الشكل أو الألفاظ أصبحت أساليب الشعراء المحدثين على شيء من الأناقة والتهذيب ، وكأنما توحى بأنها صدى لحضارة جديدة متطورة . وفى مجال المضمون أو المعانى ، اتضح أن كل فريق كان ينقل وقائع عصره ، ويصورها فى نتاجه الشعرى ، فالقدماء كثرت فى أشعارهم أوصاف الصحارى ، والوحوش والابل وما الى ذلك من أساليب عيشهم . وهم يجيدون وصف هذه الأشياء معتمدين فى ذلك على طول خبرتهم بها . فى حين أن المحدثين برعوا فى وصف مظاهر عصرهم ، وما جدّ تحت أعينهم من أشياء جديدة لا عهد للقدماء بها .

والى جانب هذا نجد فى حديث الصولى مفاضلة واضحة بين القدماء والمحدثين . فقد سبق الأوائل الى اختراع المعانى ، وابتدائها . كما أنهم عند الناقد أصحاب الطبع المكتفون به ، بيد وأنهم لهذا السبق أصبحوا أئمة المحدثين الذين جروا على وتيرتهم ، وانتجعوا تراثهم . لكن هذا لا يعنى أن المحدثين وقفوا عند حدود التقليد فحسب ، بل ان لهؤلاء أصالتهم الواضحة ، فقلما كان يأخذ الواحد منهم معنى

---

(١) أخبار أبى تمام : ص١٦ — ١٧ .

من المعانى الا أجاده ، وليس ذلك فحسب ، بل ان ثمة معانى حام حولها القدماء فلم يحلوا منها بطائل ، فكانما تركها أولئك للمحدثين الذين كشفوا النقاب عنها ، وأوسعوها بحثا وتنقيبا .

على أن الذى يهمنا من خلال هذه الصورة العامة التى رسمها الصولى ،هو مسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين .

لقد أصبح الطبع من نصيب القدماء ،وليس للمحدثين فيه أى أثر يذكر . ولكن هل يعنى هذا أن الصنعة حلت محل الطبع فى شعر المحدثين ؟ أكبر الظن أن الصولى لم يحقق هذه الاجابة بل حققها ناقد آخر هو ابن طباطبا العلوى الذى قال عن أشعار المحدثين : " ... وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لا مشقة عليهم فيه "(١) .

ومن خلال رأى ابن طباطبا هذا نصل الى أن الطبع ترك مكانه للصنعة أو التكلف عند جماعة الشعراء المحدثين . ولكن الذى يؤخذ على ابن طباطبا هو هذا التصور الساذج حينما اعتقد أن تكلف المحدثين ذو دلالة سلبية تنبىء بفقر فى الابداع الشعرى ،وتزييف فى ملكة الشعر الحقيقية .

والذى يغلب على الظن أن التصور الناضج لمسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين لم يظهر الا فى وقت متأخر عند المرزوقى . فهو على حد علمنا الناقد الوحيد الذى استطاع أن يتعمق مسألة الطبع والصنعة ، وأن ينظر اليها من زاوية الابداع الفنى ، على اعتبار أن الطبع والصنعة كلاهما مفهوم ناضج للعمل الشعرى ،لكل مفهوم منهما طبيعته ، ومبرراته ،ودوافعه .

يقول المرزوقى فى الفرق بين الطبع والصنعة ، وموقف الشاعر منهما : " والفرق بينهما أن الدواعى اذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح أعملت القلوب . واذ جاشت

---

(١) عيار الشعر : ص ٩

العقول بمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها نبهت المعانى ودرّت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر الى جليات الألفاظ . فمتى رفض التكلف والتحمل ، وخلى الطبع المهذب بالرواية المدرب فى الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول عليه ولا ممنوع مما يميل اليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ، ما يكون صفوا بلا كدر وعفوا بلا جهد ، وذلك هو الذى يسمى (المطبوع) . ومتى جعل زمام الاختيار بيد التحمل والتكلف عاد الطبع مستخدما ممتلكا ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها ، وتردده فى قبول ما يؤديه اليها ، مطالبة له بالاغراب فى الصنعة ، وتجاوز المألوف الى البدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته "(1) .

هكذا ينطلق المرزوقى فى تحليل مفهومى الطبع والصنعة من أعماق الشاعر ، وهناك يلمس مشكلة الابداع الفنى عن كثب ، مما يجعل حديثه هذا أشبه ما يكون بحديث العالم التجريبى النفسى الذى يرصد التجارب الانسانية ويتتبعها بكل دقة . ذلك أن المرزوقى قيّد لنا حركة الابداع الفنى فى أعماق الشاعر تقييدا علميا دقيقا .

ويغلب على الظن أن حديث المرزوقى هذا خلاصة مصفّاة لحديث أكثر من شاعر حول عملية الابداع الفنى للشعر ، وطبيعة معاناة الشاعر ، وكيفية توجيه الابداع الشعرى توجيها أدبيا .

ولكى نحدد مفهوم الابداع الشعرى عند المرزوقى تحديدا دقيقا ، يجدر بنا أن نصوغ حديثه هذا صياغة علمية معاصرة ، فنقول : ان الابداع الشعرى عند المرزوقى عبارة عن انفعال معقد (تحرك القرائح وجيشان العقول) ينبثق من اطار ثقافى (مكتسبات العلوم وضرورياتها) نتيجة لاثارة خارجية (الدواعى) والعقل يوجه هذا الانفعال (متى رفض التكلف) الى اتجاه أدبى (الطبع) ، و (متى جعل زمام الأمر بيد التكلف) الى اتجاه أدبى آخر هو (الصنعة) .

---

(1) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٢

ومن خلال هذا التعريف الذى ليس لنا فيه الا فضيلة الصياغة فى مصطلح علمى ، نقف مع المرزوقى ازاء نظرية فى الابداع الفنى ، وان قصرها المرزوقى على ابداع الشعر خاصة ، بحكم طبيعة النقد الذى كان مقصورا على الأدب فى عصره • وليس من شأنى بعد أن أقول ان نظرية المرزوقى هذه تمثل حقيقة الابداع الفنى ،أولا تمثلها • فقضية الابداع الفنى لاتزال موضع جدال بين كثير من الآراء والنظريات[1] • ولكن حسبى أن أقول : ان الفكر النقدى عند العرب عالج قضية الابداع فى الشعر بطريقة علمية دقيقة أقرب ماتكون الى التجريب والموضوعية منها الى أية طريقة أخرى •

على أن الموطن الجدير بالاعجاب بعد ذلك ، هو أن المرزوقى لم يقف عند حدود معالجة الابداع الشعرى فحسب ، بل وثق الصلة حينما ربط بين طبيعة الابداع الشعرى وفكرة التشريع المذهبى ، فقد اتضح عند المرزوقى ، أن الابداع الشعرى لابد له أن يسلك أحد أتجاهين ، ويأخذ واحدا من مفهومين ، أمّا الطبع ، وأمّا الصنعة • ويبدو أن هذين المفهومين هما المفهومان اللذان يدور حولهما مشرعو الآداب حتى فى العصور الحديثة[2] •

ومهما يكن الأمر فقد سوّى المرزوقى بين هذين المذهبين ، وجعل الشاعر المحدث بينهما بالخيار ، وذلك حينما ختم كلامه السابق عن الطبع والصنعة بقوله : " فمن مال الى الأول (الطبع) فلأنه أشبه بطرائق الأعراب ، لسلامته فى السبك ، واستوائه عند الفحص ،ومن مال الى الثانى (الصنعة) فلدلالته على كمال البراعة والالتذاذ بالغرابة[3] " •

---

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر ،د • مصطفى سويف ،ص ١٨٢ ومابعدها

(٢) يقول الناقد الفرنسى فان تيجم : " منذ أواسط القرن السادس عشر ، نرى المشرعين ، يترددون بين مفهومين للعمل الشعرى : الالهام الذى يميل الى التخلى عن استعمال العقل ، والصنعة التى تفترض تمرين هذه الملكة ، ومازال هذان المفهومان ماثلين فى أذهان المشرعين حتى يومنا هذا " انظر كتابه ، المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ،ص ٣٢٠

(٣) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٣

وهكذا كان الشاعر المحدث حرا فى الاختيار بين هذين المذهبين ، فلكل مذهب طبيعته الفنية ومبررات اختياره • فالاتجاه الأول ، وأعنى به اتجاه الطبع هو الاتجاه التقليدى المأثور عن العرب ، وهو طريق ممهد مأمون الجوانب ، لا يمكن أن يختل فيه الشاعر اختلالا يذكر • والاتجاه الثانى ، وأعنى به اتجاه الصنعة ، هو الاتجاه الجديد ، وهو اتجاه قمين بالروّاد ، والمبرزين من الشعراء ، ممن اكتملت لديهم أدوات الشعر (كمال البراعة) وأصبحت رسالة الشعر فى نظرهم البحث عن أجواء جديدة تخالف المألوف ، وتتناسب مع طبيعة العصر الجديد • ولعل هذا هو ما يريده المرزوقى بـ (الالتذاذ بالغرابة) •

واذا كنا عرفنا من قبل أن التكلف أو الصنعة غلبت على الشعراء المحدثين ، كما رأينا عند ابن طباطبا ، وأنه نفسه قد فسر ذلك ، بما يطعن فى ابداع الشعراء المحدثين ، أقول اذا عرفنا هذا فجدير بنا أن نعدل عنه بعد أن عرّفنا المرزوقى بطبيعة الابداع الشعرى ، وكيف يتم توجيهه حسب رغبة الشاعر الى الطبع أو الصنعة وأن (الصنعة) فى حد ذاتها اذا كانت تعنى العدول عن (الطبع) فلا تعنى بالضرورة فساد الطبع الشعرى ، ولا زيف الملكة الشعرية ، بقدر ما تعنى التجديد ، والخروج من اطار التقليد ، الذى لم يعد يرضى شعراء عصر جديد له ما لأىّ عصر جديد من دوافع ومؤثرات •

٤ ـ الصنعة فى شعر المحدثين :

أخذت الصنعة فى شعر المحدثين شكلا فنيا ، اصطلح عليه باسم (البديع) • والبديع كما يقول ابن المعتز : " اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم "[1] • وكلمة فنون عند ابن المعتز ومن تلاه من علماء البديع ، لا تعنى سوى عناصر البديع المعروفة ، سواء كانت هذه العناصر تتعلق بالصورة الفنية ، كالاستعارة والتشبيه ، أو تتعلق بالحلى اللفظية كالجناس ، ورد العجز على الصدر

(١) كتاب البديع : ص٥٨

.. الخ ، أو تتعلق بالحلى المعنوية كالطباق ، ومراعاة النظير ، والارصاد .... الخ.
وصورة اجمالية يعنى البديع هذه العناصر التى تكسب الكلام حسنا وجمالا ، وتخلع عليه بهجة وجلالا .(1)

وقد استفاد المحدثون فنون البديع من القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، وكلام العرب ، وهذا ما نصّ عليه ابن المعتز فى صدر كتاب (البديع) حينما قال : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة ، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة والأعراب ، وغيرهم وأشعار المتقدمين ،من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ،ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه "(2)

ومن هذا يتضح أن أصول البديع أصول عربية صرفة ، وأن المحدثين تأثروا بها غاية التأثر ، فاقبلوا عليها اقبالا ملحوظا حتى غدا البديع ظاهرة أدبية تستحق التسجيل والدراسة .

والملاحظ أن الفن البديعى استهوى أفئدة كبار الشعراء ومبرزيهم . ولعل أكمل قائمة بروّاد المذهب البديعى ، ورجال الصنعة من المحدثين نجدها عند ابن رشيق القيروانى فى قوله : " وقالوا ... أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد ، وابن هرمه ، ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم ابن عمرو العتابى ، ومنصور النمرى ، ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، واتبع هؤلاء حبيب الطائى ، والوليد البحترى ، وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع ، والصنعة اليه ، وختم به ."(3)

---

(1) انظر : الصبغ البديعى فى اللغة العربية ، الدكتور أحمد ابراهيم موسى ،ص ١٤
(2) كتاب البديع : ص ١
(3) العمدة : ج ١ ص ١١٩

وهذا الرعيل من الشعراء هم روّاد الفن البديعي ، الذين استطاعوا أن يقوموا على فن البديع خير قيام ، وأن يتمثلوه خير تمثل ، خاصة اذا قيسوا بمن جاء بعدهم من الشعراء فى القرن الرابع الهجرى ، وما تلاه • فقد آل هؤلاء الشعراء المتأخرون بفن الصنعة البديعية الى جمود الطبع ، حينما أصبحت الأفكار حبيسة الجناس والطباق ، وحينما أصبحت نماذج هؤلاء المتأخرين أساليب معقده واهنة •(1)

على أن الملاحظ هو أن روّاد البديع من الشعراء المحدثين ليسوا على حد سواء في استخدام البديع ، وقد لاحظ ذلك القاضى الجرجانى ، وقال : " فلما أفضى الشعر الى المحدثين ورأوا مواضع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط "(2) • ومعنى هذا أن صنعة المحدثين كانت عبارة عن مستويات ، فهناك من يستخدم البديع استخداما فنيا متقنا ، يخدم به شعره ، فيجلو به جماله ويزيد فى حسنه • وهناك من كان على عكس ذلك ، بمعنى أنه يفتقر الى التوازن الدقيق بين الجمال الطبيعي والجمال الصناعى ، فيتحول البديع حينئذ الى غاية لا الى وسيلة ، الأمر الذى يكون له أسوأ الأثر فى طمس جمال الشعر والذهاب بروائه وبهائه•

وهذه النظرة التى تجلت من خلال رأى الجرجانى تجعلنا نؤكد أن موقف النقد العربى من صنعة المحدثين كان يلح على الاعتدال والموقف الوسط ، فهو يرحب بالصنعة فى حدود معقولة ، لا تطغى على روح الشعر ، ولا تكتم أنفاسه وربما يكون ابن رشيق القيروانى من أشد النقاد افصاحا عن هذا المغزى ومن أكثرهم تبيانا له • فهو يقول عن فنون البديع : " وهذه الأشياء فى الشعر انما هى نبذ تستحسن ، ونكت تستظرف ، مع القلة ، وفى الندرة ، فاذا كثرت فهى دالة على الكلفة ••• وانما هرب الحذاق عن هذه الأشياء لما تدعوا اليه من التكلف

---

(1) انظر : الصبغ البديعى ص ١١٢
(2) الوساطة : ص ٣٤

لاسيما أن كان فى الطبع أيسر شىء من الضعف والتخلف ... ولا ينبغى للشعر أن يكون أيضا خاليا مغسولا من هذه الحلى فارغا ككثير من شعر أشجع وأشباهه من هؤلاء المطبوعين جملة "[1].

وعند القيروانى يبرز الموقف المعتدل للنقد العربى فى أكمل صوره . وهو موقف لا يمكن أن يقال فيه أكثر من أنه موقف محكم يربط الشعر بالطبيعة الوجدانية ، ثم لا يغفل قضية الجمال الصناعى التى يجب أن تندمج مع روح الشعر اندماجا لا يشعر بكلفة أو استكراه ، بل ان القيروانى يصرح بأن قدرا معقولا من الصنعة فى الشعر أمر ضرورى ، وشعر فيه هذا القدر من الصنعة خير من شعر مطبوع جملة واحدة . وفى كلام القيروانى أيضا ملحظ نقدى رائع ، فهو يؤكد أن الطبع الضعيف لا يناسب الصنعة ، فجدير بمثل هذا الطبع المترعرع أن يختنق فى مهده حالما تحجب عنه سجف البديع أنسام الحرية والحياة.

على أن الحقيقة التى يكاد يلمسها الباحث ، هى أن الطابع الغالب على صنعة روّاد البديع من الشعراء المحدثين انما هو الاعتدال والحدّ المعقول من الصنعة ، بحيث يمكننا أن نقول بشىء من الثقة ان تكلف الصنعة البديعية والاغراق فى طلبها يكاد ينحصر فى شعراء معدودين ، بل فى شاعرين اثنين هما :

مسلم بن الوليد ، وأبو تمام .

فأما مسلم بن الوليد : فهو البداية الحقيقية لتكلف البديع تكلفا حقيقيا ، فقد أخذ مسلم يشق على نفسه ويكلفها ضروبا من العناء فى سبيل صنعة شعرية متماسكة قوية ، تقرع الأسماع قبل أن تداعب الحس وترضى العقل قبل أن ترضى الوجدان.

وأغلب الظن أن تكلف مسلم بن الوليد ، قد أثار استنكار الشعراء قبل أن يثير استنكار النقاد . فهذا أبو نواس مثلا يستنكر قول مسلم :

---

(1) العمدة : ج ١ ص ٢٨٥ — ٢٨٦

سلت فسلت ثم سلّ سليلها
فأتى سليل سليلها مسلولا

ويقول عنه : " والله لو رميت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا "[(1)] . ويبدو أن الجناس المتكلف في هذا البيت هو علة نقد أبي نواس وسبب تذمره منه . ولعل هذا البيت وما شاكله في شعر مسلم سبب حملة النقاد فيما بعد ثم تركيز ملاحظاتهم على شعره ، واتهامه بأنه جرثومة التكلف في شعر المحدثين ، على نحو ما نجد عند محمد بن بن قاسم بن مهرويه الذي يقول : " سمعت أبي يقول : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ..."[(2)] على أن حكم ابن مهرويه هذا ان كان فيه شيء من الاجحاف ، فبامكاننا قبوله في ضوء نقد ابن رشيق القيرواني لشعر مسلم حينما قال عنه : " وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريع الغواني الا النبذ اليسيرة ، وهو زهير المولدين كان يبطئ في صنعته ويجيدها "[(3)] . وهذا عندي أدق حكم وأنصفه في صنعة مسلم بن الوليد . بل ان أصداء حكم القيرواني هذا أخذت سبيلها الى كتابات المعاصرين[(4)] .

وأما أبو تمام : فقد سار في طريق مسلم ، وترسم خطاه من حيث تكلف البديع وتعقيده . بل لا يكاد يذكر مسلم بن الوليد ولا غيره مع أبي تمام في القيام على البديع وتكلف أوجه الصنعة . ذلك أن أبا تمام استوعب صنعة مسلم بن الوليد وتكلفه أولا ثم انفرد بعد ذلك بكثير من أنواع التكلف التي لم يعرفها مسلم ولم تخطر بباله .

ومن أبرز النصوص التي تؤكد علاقة أبي تمام بشعر مسلم بن الوليد ، ذلك الخبر الذي يرويه ابن المعتز عن محمد بن قدامة ، والذي مفاده ، أن ابن قدامه هذا دخل

---

(1) الموشح : ص ٤٤٤
(2) الموازنة : ج ١ ص ١٧
(3) العمدة : ج ١ ص ١٣١
(4) انظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٨٦ ـ ١٨٧

على أبى تمام ، فاذا أمامه أكوام من الكتب ، غير أن رزمتين منها أحداهما عن يمينه ، والأخرى عن شماله ، كانتا تستحوذ على انتباه أبى تمام أكثر من سائرها . فسأل ابن قدامه أبا تمام عن هاتين الرزمتين !! فأجابه أبو تمام بقوله : " ... أما التى عن يمينى فاللّات ، وأما التى عن يسارى فالعزّى ، أعبدهما منذ عشرين سنه ، فاذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد[1] ، صريع الغوانى ، وعن يساره شعر أبى نواس " . ومن هذا يتضح أن شعر مسلم كان مصدرا أوليا من مصادر شعر أبى تمام ، ومكونا أساسيا من مكونات صنعته . ويؤكد هذه الحقيقة ما تجده عند ابن مهروية الذى يرى : " أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام ، واستحسن مذهبه ، وأحب أن يجعل كل بيت غير خال من هذه الأصناف[2] ، فسلك سبيلا وعرا ، واستكره الألفاظ والمعانى ، ففسد شعره ، وذهبت طلاوته ، ونشف ماؤه[3] " .

وهكذا عرف النقاد أن أبا تمام بدأ لعبة مسلم من جديد ، وأنه منذر بشرّ مستطير فى محيط الشعر . فقد أخذ أبو تمام يحشد ألوان البديع فى شعره ، حتى لو كان ذلك على حساب الألفاظ والمعانى ، أو حتى على حساب روح الشعر وطلاوته .

ومن هنا أنحى النقاد على شعر أبى تمام بالنقد التفصيلى ، وأخذوا بشئ من العمق يتدارسون بديعه ومبلغ تكلفه فى الاستعارة والجناس والطباق ، وسوى ذلك من عناصر البديع التى غصّ بها شعره .

فابن المعتز مثلا فى رسالته التى نبه فيها — كما يقول المرزبانى — على " محاسن شعر أبى تمام ومساوئه " . يوجه فيها حسب نقول المرزبانى منها نقدا مركزا الى ردئ استعارة أبى تمام ، ومقيت تجنيسه ، وطباقه[4] .

---

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٨٤
(٢) المراد أصناف البديع وعناصره .
(٣) الموازنه : ج ١ ص ١٧
(٤) أنظر : الموشح : ص ٤٧٠ وما بعدها .

ويعقد الآمدى — فى الموازنة — فصولا مستقلة يعالج فيها الردىء من استعاراته ، والمقيت من تجنيسه وطباقه • وكثيرا ما يختم هذه الفصول بتعليقات نقدية تلخص وجهة نظره فيما هو بصدده ، على نحو قوله الذى ختم به فصل الاستعارة : " وأشباه هذا مما اذا تتبعته فى شعره وجدته كثيرا "[1] • ومثل تعليقه فى فصل الجناس ، حينما وصف أبا تمام بأنه " ••• استفرغ وسعه فى هذا الباب ، وجدّ فى طلبه ، واستكثر منه ، وجعله غرضه ، فكانت اساءته فيه أكثر من احسانه ، وصوابه أقل من خطئه "[2] • ومثل تعليقه فى فصل الطباق عندما قال : " فلو اقتصر الطائى على ما اتفق له فى هذا الفن ، من حلو اللفظ وصحيح المعنى ••• لتهذيب عظم شعره ، وسقط أكثر ما عيب عليه منه "[3] •

وسار بقية النقاد فى عصور متلاحقة على شاكلة ابن المعتز والآمدى ، ينقبون فى تراث أبى تمام ويفتشون فى عيابه عن نوافر الفنون البديعية وشواردها ، بل ربما لا يجد البعض ضالته فلا يملك الا أن يلوك لسانه مرددا ما قيل من قبل ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الخفاجى[4] والباقلانى[5] وأضرابهما •

على أن تكلف البديع هذا التكلف وتعقيد فنونه هذا التعقيد ، ليس كل شىء فى تكلف أبى تمام • فهناك ألوان أخرى من التكلف اكتشفها النقاد فى شعره ، كتتبع ألفاظ القدماء والاقتداء بأساليبهم ، واجتلاب المعانى الغامضة ، والأغراض الخفية[6] • ومن الطبيعى بعد ذلك أن تتواشج كل ألوان التكلف فى شعر أبى تمام ، وأن تفيض على بعضها البعض بكثير من ألوان الغموض والظلال الشاحبة ، مما يجعل شعر الرجل فى نهاية الأمر على قدر لا يستهان به من التعقيد •

---

(١) الموازنــة : ج ١ ص ٢٦٥
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٨٧
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٢٨٩ — ٢٩٠
(٤) انظر : سر الفصاحــة : ص ٢٢٧
(٥) انظر : اعجــاز القرآن : ص ١١٠
(٦) انظر : الوساطه : ص ١٩

ومهما يكن الأمر فان هذه الصورة الملخصة التى رسمناها للنقد الذى وجه الى أبى تمام تكفينا فى التعرف على الطور الذى بلغته الصنعة البديعية على يد أبى تمام • وعلى طبيعة التكلف فى شعره • هذا الى جانب التعرف على طبيعة النقد الذى وجه اليه بسبب ذلك • فهو من وجهة نظرنا نقد هادف ، كان يتوخى الانصاف ويتحرى العدل ، فلم يكن هدفه الحقيقى الاطاحة بعبقرية أبى تمام ولا ترذيل شعره بقدر ما كان هدفه هو الكشف عن المساوئ الحقيقية فى شعر أبى تمام ، تلك المساوئ التى لا يستسيغها منطق النقد العربى ولا معاييره التى كانت عند أغلب الأوائل تستند الى قاعدة ذوقية راسخة تمثلها النقاد من عيون التراث العربى •

حقا كان الى جوار هذا النقد المعتدل الهادف نقد آخر فاضت به بعض الصدور الحاقدة ، فمثل هذا النقد الذى يمكن أن نجده عند غالبية اللغويين ، وعند بعض الشعراء ، لم يكن ليضير أبا تمام ، أو ينال من عبقريته وسموقه الفنى ، خاصة وأن هذا النقد لم يكن مصدره سوى الجنف والعصبية •[1]

<u>٥ـ موقف المعاصرين من صنعة المحدثين :</u>

عرفنا من قبل أن فن البديع فن أصيل فى الشعر العربى ، وأنه فى شعر المحدثين لا يعد وأن يكون تركيزا لجماليات الصنعة التى كانت مبثوثة فى الأدب القديم بكل أشكاله الشعرية والنثريه ، والقرآن الكريم • ويكاد يكون هذا هو الموقف الذى انتهى اليه النقد العربى • وهو موقف يعبر عن أصالة فن البديع ، وبالتالى أصالة صنعة المحدثين البديعية فى الشعر العربى •

أما موقف المعاصرين — من المستشرقين وبعض العرب — فهو يناقض موقف النقد العربى ، اذ يذهب عامة هؤلاء الى عزو صنعة المحدثين البديعية خاصة ما يتعلق منها بالجانب اللفظى الى عوامل وتأثيرات جاءت من خارج الاطار العربى •

---

(١) انظر : الحركة النقدية حول مذهب ابى تمام ، الدكتور محمود السمرداوى ص ٤٦

فالبعض يعزو صنعة المحدثين البديعية الى أثر فارسى ، والبعض يعزوها الى أثر يونانى ، وربما حاول بعض الدارسين العرب أن يلتمس لصنعة المحدثين عوامل خارجية ، ولكن من داخل الاطار العربى .

فأما الذين جاؤنا بمقولة التأثير الفارسى ، فيبدو أن أبرزهم كارل بروكلمان ، الذى يقول عن شعراء بغداد فى عصر النهضة : " حقا لم يكن لدى العجم بعد فى هذا العصر أدب فارسى حديث ، فان هذا ، لم ينشأ الا بعد ذلك بمائتى عام ، حينما وصلت ايران مرة أخرى على سبيل التدرج الى استقلال سياسى . ومن ثم بقيت العربية لغة الأدب التى كان على العجم أيضا أن يستخدموها . ولئن لم يستطع العجم فى هذا العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم فى شعر الغناء ، لقد تغلغلت أناقة التعبير ، ودقة الذوق التى اختصوا بها ، فى أساليب الشعر البدوى باطراد ، حتى أمكن أن تتلاشى طبيعة ذلك الشعر بعد ثلاثة أجيال (١) " .

ويكاد يتلخص كلام بروكلمان كله فى أن الصنعة التى ظهرت فى أساليب الشعراء المحدثين أمثال بشار وأبى نواس وسواهما ممن ينسب الى أصل فارسى ، انما هى فى الأصل أثر عرقى أختص به الفرس دون العرب ، وأن هذا الأثر الحضارى العنصرى هو صاحب الفضل الأول فى تغيير أنماط الشعر العربى أو البدوى كما يسميه بروكلمان .

ولعل خير ما نرد به هذا الرأى هو اعتراض المستشرق الانجليزى نيكلسون الذى يرد على من يذهب الى هذا الرأى بأن الصنعة البديعية ظهرت عند الشعراء المولدين والعرب على حد سواء (٢) . وما يذهب اليه هذا المستشرق هو الحق ، فقد وجدت الصنعة البديعية ابان ظهورها عند جماعة من الشعراء المولدين والعرب الصرحاء وفى مقدمة هؤلاء الشعراء العرب ، ابن هرمة والعتابى ، بل كان أكثر مقام ابن هرمة فى المدينة المنورة ، كما يقول بروكلمان نفسه (٣) وكل هذا مما يضعف رأى بروكلمان بل ينفيه نفيا قاطعا .

---

(١) تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ٨ — ٩

(٢) انظر : A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. PAGE.290

(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ، ج ٢ ص ٧٠

وأما أولئك الذين يلتمسون التأثير فى صنعة الشعراء المحدثين عن طريق اليونان فيبدو أن فى طليعتهم محمد نجيب البهبيتى الذى ذهب يربط بين ترجمات كتب أرسطو وفن البديع عند المحدثين ربطا فيه كثير من التعسف ، على نحو قوله : ان " وجود هذه الكتب كلها كفيل بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهىء الطريق للنظر فى جمالياته ،ليكون تشخيصها مركبا الى التجويد الشعرى عند الشعراء والاحسان الفنى عند الكتاب . وهذا ما كان بالفعل ، فعلى ضوء النظرات المنظمة فى كتاب (الشعر) لأرسطو الى مجملات الأسلوب ، خضعت جميع الأشعار القديمة واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية فى المعانى والألفاظ والصور ، ووضعت بين أيدى الشعراء ، فأخذوا يقلدونها " .(١)

ومن هذا الرأى يتضح الربط المتعسف الذى يحاوله البهبيتى . فهو يوجد العلائق بين ترجمات كتاب الشعر لأرسطو ، والكتب المؤلفة فى علم البديع ، ثم يوجد العلائق مرة أخرى بين الكتب المؤلفة فى علم البديع والصنعة البديعية عند الشعراء .

ويبدو أن هذا التصور الذى جابهنا به البهبيتى ،بنى أساسا على تصور الدكتور طه حسين لقضية البيان العربى ومدى تأثره بالبيان اليونانى ، فقد انتهى طه حسين كما هو معروف ، الى أن البيان العربى " كان فى جميع أطواره وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولا ، وبالبيان اليونانى أخيرا " .(٢) وهكذا بنى البهبيتى رأيه على رأى طه حسين هذا ، محاولا استغلاله فى عزو الصنعة البديعية الى الأثر اليونانى بطريق غير مباشر .

غير أن محاولة البهبيتى هذه محاولة خاطئة ، ذلك أن أول كتاب تنتظم فيه جملة من فنون البديع ، يمكن تأثرها واقتفاؤها ، هو كتاب (البديع) لعبدالله بن المعتز ، وهو مؤلف كما نص ابن المعتز نفسه سنة ٢٧٤ هـ ، فهذا أول كتاب يمكن

---

(١) تاريخ الشعر العربى الى آخر القرن الثالث : ص٢٤٥ — ٢٤٦
(٢) نقد النثر ص٣١

أن نجازف مع البهبيتى ومع طه حسين من قبل ، ونعتبره متأثرا بتصور أرسطو للبلاغة اليونانية !! ولكن هل يعقل أن نقول ان هذا الكتاب قد أثر فى ابن هرمة[1] المتوفى سنة ١٥٠ هـ ، أو فى بشار المتوفى سنة ١٦٨ هـ أو حتى فى مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨ هـ أو فى أبى تمام المتوفى على أقصى حد سنة ٢٣٦ هـ ؟! لا شك عندنا بعد هذا فى أن البهبيتى خلط خلطا فاحشا بين حركة البديع كفن أدبى تمثله الشعراء المحدثون منذ وقت مبكر ، وحركة البديع كعلم بلاغى ، بدأه بالتأليف والتنظيم عبد الله بن المعتز سنة ٢٧٤ هـ ، ثم استمر التأليف فيه على قدم وساق بعد ذلك ، وأن رأى البهبيتى أخيرا نتيجة لهذا الخلط ، رأى مضطرب لا يؤخذ به.

ولعل آخر الآراء التى جدت فى هذا المعرض ، هو رأى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب الذى يقول : " كان الاسلام دينا يرفض الأنصاب والتصاوير ، وما يجرى مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضرى الجديد تدعو أشد دعاء الى التصاوير والتماثيل . فكان لابد لهذا المجتمع من أن يجد فنا آخر يعوض به فقدان الرسم والفنون المماثلة له . وقد بدت بوادر هذا اللون من التعويض فى أواسط العهد الأموى عندما اهتم الخلفاء بالعمارة ، وجعل فن الزخرف يجد سبيله الى تزيين المساجد ، وقد سرى هذا الفن الى العصر العباسى ، ونما وازداد ، حتى وصل الى الأوانى والنسيج ، وجعل يبرز فى الخطوط ... وكما أن الزخرفة التى ارتبطت أولا بهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت الى الخطوط ، فكذلك انتقلت الى صناعتى الانشاد والنظم "[2].

ويتضح من خلال هذا الرأى أن صاحبه لم يذهب شرقا ، ولا غربا ، فى محاولة التماس المؤثرات فى الصنعة البديعية ، بل حاول ايجاد المؤثرات من داخل الاطار

---

(١) هذا التصور مردود على طه حسين ، خاصة بعد أن أثبت بعض الباحثين أصالة عمل ابن المعتز ، وتجرده من أى تصور أجنبى . انظر على سبيل المثال : بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ، الدكتور ابراهيم سلامة ، ص ١٤٤

(٢) المرشد الى فهم أشعار العرب : ج ٢ ص ١٦٣

العربى . وانتهى كما رأينا الى أن الصنعة فى شعر المحدثين انما كانت نتيجة للزخرفة فى الفن الاسلامى .

والحقيقة أن رأى الطيب المجذوب يثير قضية من أهم قضايا الفن والأدب عندنا ومن أكثرها تعقيدا ، تلك هى قضية العلاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى .

ومهما يكن الأمر فاننا نرحب برأى المجذوب فى حدود الفرض المطروح بأن هناك احتمال علاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى . ولكننا نتوقف عن قبول النتيجة التى انتهى اليها المجذوب ، وهى أن الزخرفة أثرت فى الشعر العربى ، ذلك أن هذه النتيجة التى انتهى اليها الباحث تبدو نتيجة بالغة التحكم ، لا تأخذ فى الاعتبار طبيعة العلاقة التى تحكم اتصال فن بآخر ، تلك العلاقة التى يؤكد مؤرخو الأدب ونقاده بأنها علاقة تفاعلية (جدلية) ، وليست علمية تحكمية (١) .

وعلى هذا الأساس تصبح قضية الفن الاسلامى والشعر قضية (تأثر وتأثير) أى عبارة عن مخطط جدلى معقد يعمل من طرفيه ، وتكون النتيجة نقاط متقابلة من التأثيرات وعين الخطأ أن نقول ان أثرا ما كان نتيجة لأثر مقابل ، فضلا عن أن نحدد أسبقية تأثير فن فى الآخر .

هذه أهم الآراء المعاصرة التى قيلت فى صنعة المحدثين ، وفيها كما رأينا محاولات تذهب فى كل وجه ، وتلتمس التعليلات التماسا . وهى فى جملتها تشترك فى خطأ واحد هو الفصم بين فنون البديع فى التراث ، وفنون البديع عند المحدثين . واذا كان البعض حاول أن يربط بين القديم والجديد كالبهبيتى ، فلا شك أنه لم يوفق ، وقد عرفنا أسباب عدم توفيقه حينما عرضنا لرأيه .

ومهما يكن الأمر فاننا نقف الى جوار التصور النقدى القديم ، الذى كان يرى أن صنعة المحدثين انما هى امتداد طبيعى لصنعة القدماء ، وأن الجديد عند

---

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٧٥

المحدثين ، انما هو الاحساس بقيمة هذه الجماليات القديمة ، ثم التركيز عليها • وأما سبب هذا الاحساس ، وسبب هذا التركيز فهو يرجع ـ عندنا ـ الى طبيعة الأزمة التى كان يمر بها شعر المحدثين • وأعنى بها تلك الأزمة التى حدثنا عنها ابن طباطبا العلوى حينما قال : " والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة "(1) • فمثل هذه الأزمة كانت تدفع الشاعر المحدث الى استنزاف هذه الجماليات القديمة ، والنسج على منوالها ، خاصة وأن هذه الجماليات لم يولها جميع القدماء عنايتهم ، وان وجدت عندهم فانما هى عند شعراء معدودين كما هو معروف فهى اذن فى نظر المحدثين عبارة عن كنز حديث الاكتشاف ، يجب المضى فى استغلال ثروته الى أقصى غاية •

٦ـ أثر الصنعة البديعية فى النقد العربى ، (عمود الشعر) :

يغلب على الظن أن صنعة المحدثين البديعية خاصة بعد أن بلغت ذلك الطور من التعقيد والتكلف ، قد أثرت تأثيرا بالغا فى النقد العربى ، ولعبت دورا هاما فى تحريكه •

ولعل من أبرز تأثيرات الصنعة وردود فعلها فى محيط النقد العربى ، تلك المحاولة التى كانت ترمى الى رسم نظرية شاملة لأصول صياغة الشعر العربى ، تعود بالشعر الى طبيعيته الأولى • وتكون الى جانب ذلك طريقا مأمونا للشاعر المحدث الذى ابتعد كثيرا عن أصول الصياغة التقليدية للشعر العربى فى أرقى نماذجه القديمة ، لاسيما بعد أن فتح أبو تمام تلك الثغرات فى الشعر وخرج على بعض تقاليده • وليست هذه النظرية التى تعنيها سوى ما عرف فى مصطلح النقد العربى باسم (عمود الشعر) •

وظهور هذا المصطلح فى محيط النقد العربى يكتنفه كثير من الغموض ، بل ربما

---

(1) عيار الشعر : ص ٨ـ٩

أدى هذا الغموض ببعض الباحثين الى أخطاء فاحشة • فقد ذهب الدكتور محمود السمّرة مثلا الى أن : " مصطلح عمود الشعر نجده فى كل كتاب نقدى وأدبى تقريبا ، مثل : طبقات فحول الشعراء ، والبيان والتبيين ، والشعر والشعراء ، والكامل ، والموازنة ، والموشح ..." (١) وهذا تجوّز غير دقيق فى ميدان البحث العلمى ، ذلك أن مصطلح (عمود الشعر) ليس له أى أثر فى كل الكتب السابقة لكتاب الموازنة •

ومهما يكن من أمر فان كتاب "الموازنة" من بين جميع مصادر النقد العربى التى وصلتنا يعتبر الموطن الأول لمصطلح عمود الشعر هذا • وقد ورد هذا المصطلح عند الآمدى مضافا الى البحترى ، اذ يقول الآمدى : " والذى أرويه عن أبى على ، محمد بن العلاء السجستانى ـ وكان صديق البحترى ـ أنه قال : سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه ، وهذا الخبر هو الذى يعرفه الشاميون دون غيره " (٢) •

ومع أن دلالة هذا الخبر توحى الينا بأن عمود الشعر أمر معروف قبل الآمدى فانه من العبث العثور على هذا المصطلح فى كتب القرن الثالث الهجرى أو ما قبله ويغلب على الظن أن عمود الشعر عند الآمدى لا يعدو أن يكون مرادفا لفظيا لطريق الشعر ، أو اتجاه الشعر • بمعنى أن عمود الشعر لم يأخذ عند الآمدى ذلك الوضع الاصطلاحى الذى ينطوى على مقاييس محددة ، كما سوف نرى فيما بعد عند الجرجانى وعند المرزوقى • ولو كان عمود الشعر يعنى عند الآمدى هذا المفهوم الاصطلاحى لما تردد الآمدى فى أن يعرض أبواب عمود الشعر ويحدد مقاييسه •

على أن هذا لا يعنى أن مفهوم الشعر عند الآمدى كان بعيدا عن مفهوم عمود الشعر • ذلك أنه يقول : " وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها • وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له

---

(١) القاضى الجرجانى الأديب الناقد : ص ١٢٠
(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١ ـ ١٢

وغير منافرة لمعناه ، فان الكلام لا يكتسى البهاء والرونق الا بهذا الوصف"(١)

ومن خلال هذا المفهوم للشعر سوف نرى أنه ليس ثمة فروق تذكر بينه وبين مفهوم عمود الشعر كما سيتضح فيما بعد • مما يجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن تصور عمود الشعر عند القاضى الجرجانى ثم عند المرزوقى أخيرا انطلق من تصور الآمدى هذا ، أو من تصور قريب منه •

فعند القاضى الجرجانى نجد تفصيلا مبدئيا لأبواب عمود الشعر ، ومحاولة ناضجة لرسم أبعاد هذه النظرية اذ يقول القاضى الجرجانى : " وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذ حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض "(٢) •

ومن خلال هذا المفهوم المبدئى لعمود الشعر ، ومن خلال مفهوم الآمدى السابق للشعر نستطيع أن نلمس الصورة العامة التى تهيمن على المفهومين وتوحد بينهما • فكلا المفهومين يلح على الخطوط العامة لنظرية الشعر من حيث اللفظ ، ومن حيث المعنى ، ومن حيث الصورة الفنية • ومعنى هذا أن كلا المفهومين كان بصدد رسم نظرية عامة للشعر تعتمد بصورة أساسية على المثل الفنية التقليدية للشعر العربى ، والفروق بعد ذلك ليست الا فروقا فى الجزئيات فحسب •

فبينما يتناول الآمدى المعنى من حيث قرب المأخذ ، أى سطحية الفكرة ، يتناوله الجرجانى من حيث الشرف ، أى نباهة الغرض ونبل المقصد • وفى جانب الصورة الفنية بينما يهتم الآمدى بطبيعة الاستعارة ، ويقدم التصور التقليدى لها : (أن تكون الاستعارات لائقة لما استعيرت له) نرى الجرجانى يقدم التشبيه ، ويؤخر الاستعارة ، بل يحتسبها من فنون البديع التى لم تكن من وكد القدماء ولا من مظاهر عنايتهم •

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣
(٢) الوساطة : ص ٣٣-٣٤

على أن هذه الفروق الصغيرة فى ثنايا المفهومين ،(مفهوم الشعر عند الآمـــدى ، وعمود الشعر عند القاضى الجرجانى) ، تساعدنا جدا فى تفهم وطأة الصنعة على الناقديـن ا والزاويـة التى كان كلا الناقدين ينظر منها الى الصنعة •

فصياغة الآمدى لمفهوم الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعة أبى تمام ، ويقظـة واعية لتلك الثغرات التى أحدثها فى صرح الشعر العربى ، ولعل هذا سر الحاح الآمدى فى جانب المعنى على قرب المأخـذ وسطحيـة الفكرة ، الذى يشجـب بصورة ضمنيـــة طبيعة معانى أبى تمام الغامضـة وأغراضه المعقدة • ومثل هذا فى جانب الصورة الفنيـة ، فان الحاح الآمدى على الاستعارة دون التشبيـه ، وارادفها بالتصور التقليدى ، أو لـياقـة طرفيها ـ يشجـب طبيعة الاستعارة عند أبى تمام وعدم تورعه فى صياغتها •

وصياغة القاضى الجرجانى لمفهوم عمود الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعـــة المحدثين بوجـه عام • ولهذا يوحـى كلامه السابق بنبذ البديع بفنونه كافـة مـــن تجنيس وطباق ، واستعارة أيضا • والسر هو اغراق الشعراء المحدثين فى البديـــع ، وتتبعـهم لفنونه •

وهكذا استطعنا من خلال المقارنة بين الآمدى والقاضى الجرجانى أن نقف عـــن كثب على البدايات الحقيقية لظهور نظرية الصياغة العربية للشعر ، أو نظرية عمود الشعر ، وأن نقف أيضا على طبيعة العلاقـة بين عمود الشعر وصنعة المحدثين ، سواء عنـــد الشعراء المحدثين عامـة ، أو عند أبى تمام خاصـة • وقد اتضح أن العلاقة بيـــن الطرفين عمود الشعر ، والصنعة ، انما تقوم على رد الفعل ، أى شدة وطأة الصنعـــة البديعية على النقد بحيث أدت الى صياغة نظرية عمود الشعر المحافظة •

على أننا لن نتمكن من استيفاء حـدود هذه النظرية ، واستبيان معالمها الدقيقـة ، وبالتالى الحكم عليها من حيث جدواها فى رسم نظرية شعريه ناجحـة ، الا من خـــلال تصور المرزوقـــى لها •

يقول المرزوقى : " ••• فالواجـب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ،

ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام القريض من الحديث ، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم اقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويعلم أيضا فرق مابين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتى السمح على الأبى الصعب ، فنقول وبالله التوفيق :

انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة فى الوصف ـ ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ـ والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما ـ فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب معيار ... "(1).

هذه أصول عمود الشعر السبعة ، كما حددها المرزوقى فى القرن الخامس ، ومنها يتضح مدى اعتماد الرجل على الأصول السابقة لنظرية عمود الشعر ، خاصة عند القاضى الجرجانى ، الذى ذكر من قبل :

١ـ شرف المعنى وصحته.

٢ـ جزالة اللفظ واستقامته.

٣ـ الاصابة فى الوصف .

٤ـ المقاربة فى التشبيه.

على أن المرزوقى لم يهمل الانتفاع بالآمدى من قول القاضى الجرجانى ، فقد استفاد منه (مناسبة المستعار منه للمستعار له).

والجديد عند المرزوقى هو : التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ـ ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، بل اننا لانستطيع أن نقول ان هذين العنصرين جديدان كل الجدّة عند المرزوقى ، لأن هذين الأصلين

---

(1) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص٨ ـ ٩

تحدث عنهما ابن طباطبا العلوى من قبل .

فالتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، نجده عند ابن طباطبا العلوى فى قوله : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه "(١) . على أن قول ابن طباطبا هذا ، ربما تضمن العنصر الجديد الثانى عند المرزوقى ، وهو (مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية) . هذا مع أن ابن طباطبا أفرد للفظ والمعنى حديثا آخر قال فيه : " وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها وتقبح فى غيرها "(٢) .

وهكذا يتضح أن جهد المرزوقى فى حصر أصول عمود الشعر انما يقوم على الجمع والتأليف فحسب ، ولكن لا يعنى هذا غمط شخصية المرزوقى ، أو التقليل من جهده ، لأن تأليف هذه العناصر وترتيبها عمل يحتاج الى نظر دقيق ، وعقلية منظمة ، تعرف جوانب القصور فى جهود السابقين فتضيف اليها ما يسد ثلمتها ويكمل جوانب النقص فيها . فالمرزوقى اذن تنبه الى جوانب هامة فى عمود الشعر لم يذكرها الآمدى من قبل ، ولا القاضى الجرجانى ، خاصة جانب الوزن أو الموسيقى . وهكذا أصبحت نظرية عمود الشعر عند المرزوقى تحيط بكل جوانب الصياغة المهمة فى الشعر من حيث اللفظ والمعنى ، والصورة الفنية ، والموسيقى . على أن نظرية عمود الشعر بعد أن اكتملت فى هذه الأصول السبعة عند المرزوقى ، لقيت شيئا من النقد العنيف ، خاصة من بعض الباحثين المعاصرين .

وتكاد تكون زبدة نقد هؤلاء أن نظرية عمود الشعر نظرية تقليدية قامت على أساس فهم غير صحيح للشعر ، وأنها بهذه الصفة تفتقد عنصر الأصالة(٣) . وأن هذه

---

(١) عيار الشعر : ص ٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٨

(٣) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، ص ٣٦٧

النظرية أخيرا نظرية تعنى بالجزئيات والحرفيات البلاغية ، دون الاهتمام بالصورة العامة (١) .

فأما أن نظرية عمود الشعر قامت على أساس فهم غير سليم لطبيعة الشعر ، فهذا غير صحيح على اطلاقه ، وانما يصح فى حالة واحدة . تلك حينما نحدد مفهوم الشعر بمفهوم متطور جدا ، كالمفهوم العصرى مثلا ، وهو مفهوم يغاير مفهوم الشعر العربى فى أمور كثيرة ، ليس هذا مكان تفصيلها . هذا الى جانب أن المفهوم العصرى لم يصل الى الاستقرار الا بعد جهود عظيمة بذلتها الانسانية فى مجال الأدب والنقد ، بل وسائر ضروب المعرفة التى يمكن أن تعين على فهم الأدب والنقد ، وتهيء لهما أسباب التطور . والغاية التى يمكن أن نصل اليها هى أن نظرية عمود الشعر صورة صادقة للشعر العربى ، مهما كان مفهوم هذا الشعر ، ومهما كانت طبيعته . ولهذا السبب نرى أن نظرية عمود الشعر لا تفتقد الأصالة ، بل ربما تكون الأصالة أظهر مزاياها ، لاسيما وقد رأينا من قبل أن النظرية نسجت خيوطها الأولى على يد كل من الآمدى والجرجانى ، وهما من أبرع نقاد الأدب العربى ، ومن أقواهم احساسا بمثل الشعر العربى وتقاليده الراسخة .

وأما أن نظرية عمود الشعر نظرية تعنى بالجزئيات دون الاهتمام بالصورة العامة ، فهذا صحيح . ولكن يجب أن يفهم هذا فى ضوء طبيعة الشعر العربى ، فالشعر العربى كما هو معروف لم يقم على أساس القصيدة ، بل قام على أساس (البيت) ، حتى حينما نضجت القصائد فى فترة متأخرة نسبيا (٢) ، احتفظ البيت باستقلاله التام داخل

---

(١) انظر : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ، الدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢٠ . وانظر : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، دكتور محمد مصطفى هدارة ، ص ٢١٥

(٢) " لم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الأبيات ، يقولها الرجل فى حاجته ، وانما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف " . طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٢٦ .

القصيدة ، بل ان من عيوب الشعر المتفق عليها فى النقد العربى ، أن يفتقد البيت وحدته المعنوية ، أو يشارك أخوته فى وحدة فنية عضوية . وهكذا تظهر نظرية عمود الشعر معنا مرة أخرى ، وهى ملتصقة بالشعر العربى التصاقا شديدا ، الأمر الذى يجعل كل محاولة لتقويم عمود الشعر بعيدا عن تقويم مفهوم الشعر العربى محاولة ناقصة تعوزها سعة الرؤية ، وحسن الادراك !

ولم يقف جهد المرزوقى عند حصر أصول عمود الشعر السبعة فحسب ، بل أردف تلك الأصول بما سماه بالمعايير . ويمكن تلخيص هذه المعايير فيما يلى :

١ـ عيار المعنى : العقل الصحيح والفهم الثاقب ...

٢ـ عيار اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال ...

٣ـ عيار الاصابة فى الوصف : الذكاء وحسن التميز ...

٤ـ عيار المقاربة فى التشبيه : الفطنة وحسن التقدير ...

٥ـ عيار التحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن : الطبع واللسان ...

٦ـ عيار الاستعارة : الذهن والفطنة ...

٧ـ وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدربة ودوام الممارسة ...(1)

هذه خلاصة معايير المرزوقى ، ومن خلالها يتضح لنا أن الرجل لم يكن بصدد معايير نقدية موضوعية ، وانما كان بصدد تصور لطبيعة الناقد المثالى ، ذلك أن ما سماه المرزوقى معايير لا يخرج عن أربعة أصول ذاتية هى : الذكاء ـ الطبع ـ الرواية ـ الدربة .

بل ان هذه الأصول الأربعة يمكن أن تنحل فى مركب واحد هو (حساسية الناقد) . فحساسية مثل هذا الناقد المؤهل تعتبر من وجهة نظر المرزوقى ، معيار الحكم الأدبى اذ أن من شأن هذا الحكم أن يصبح حكما صادرا عن خبير .

ومن هنا يتضح أن مفهوم العملية النقدية عند المرزوقى أقرب ما يكون الى المفهوم (الانطباعى) التأثرى ، الذى يعتمد أساسا على تجاوب القارىء مع النص الأدبى ،

---

(1) انظر : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص ٩ ، ١٠ ، ١١

ثم ما يوحى به هذا التجاوب من مشاعر دلالية [1] .

وأكبر الظن أن المرزوقى متأثر فى هذا الاتجاه النقدى بالقاضى الجرجانى فى القرن الرابع ، فالقاضى الجرجانى يعتبر رائد الانطباعية فى النقد العربى .

فهو أولا : ينادى بانطباعية الأدب ، خاصة حينما قرر أن قوام الشعر أربعة أصول هى :ـ

الذكاء ـ الطبع ـ الرّواية ـ الدّربة [2] .

وهى الأصول نفسها التى استخدمها المرزوقى فى مجال النقد الأدبى ، واتخذ منها معايير كما رأينا .

وهو ثانيا : رائد تطبيق النقد الانطباعى تطبيقا عمليا ، بالاعتماد على الميول الذاتية والتأثر الشخصى [3] .

ومهما يكن الأمر فان المرزوقى من خلال معاييره الذاتية قدم لنا نصف العملية النقدية ـ ان صح التعبير ـ ، ذلك أن مرحلة التأثر بالنص الأدبى مرحلة ايجابية وضرورية ، بل أساس المرحلة الثانية ، مرحلة التعليل والتقرير الموضوعى . وما زال كبار النقاد ينادون بتكامل هاتين المرحلتين وتلازمهما دون أى تناقض . اذ قلّما استطاعت الحساسية النقدية أن تبلغ مركز القوة الا بمقدار من التقرير النظرى . كذلك فان أى تعليل فى مجال الأدب لابد أن يصاغ على أساس حساسية الناقد [4] .

والغاية التى يمكن أن ننتهى اليها أن المرزوقى خدم نظرية عمود الشعر خدمة جليلة سواء من حيث أصولها البلاغية أو من حيث اطارها النقدى ، وكل ذلك كان بأصالة لاتنكر رغم تأثر الرجل الواضح بجهود السابقين ، وانتفاعه بثمرات أفكارهم .

---

(١) انظر : قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ، محمد غنيمى هلال ، ص١٠٠

(٢) انظر : الوساطة : ص ١٥

(٣) انظر : القاضى الجرجانى والنقد الأدبى ، دكتور عبده قلقيلة ، ص ٢٩٠

(٤) انظر : نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ص ٣٣١

الفصل الثانى

مذهب البحترى كما تصوره النقاد

لا خلاف بين النقاد العرب فى أن البحترى شاعر مطبوع ، وأنه تام الملكة[(١)] ، غزير المادة[(٢)] .

غير أن بعض النقاد المتأخرين ، كالثعالبى مثلا ، ربما بالغ فى هذا الجانب الى حد القول بأن : " طبع البحترى يضرب به المثل لأن الاجماع واقع على أنه فى الشعر أطبع المحدثين والمولدين "[(٣)] . ومثل هذا القول الذى يدر من الثعالبى ان لم ينم عن تعصب للبحترى فهو على الأقل ينم عن قلة الاحتياط العلمى ، لا سيما قضية الاجماع على أن البحترى أطبع المحدثين والمولدين ، فهذه قضية لا نعرف لها سندا علميا ملموسا عند كبار النقاد . بل المعروف فى التراث النقدى أن أطبع الشعراء أربعة ليس من بينهم البحترى ، وهؤلاء هم : بشار ، وأبو العتاهية ، والسيد الحميرى ، وأبو عيينة . فهؤلاء هم أطبع الشعراء الاسلاميين والمحدثين[(٤)] .

على أن القضية الجديرة بالعناية ليست قضية طبع البحترى ومنزلته بين شعراء الطبع ، فليس ثمة خلاف يذكر فى هذه القضية ، فالبحترى شاعر مطبوع باتفاق النقاد كما تقدم ، وان حاول البعض أن يبالغ فى هذا الجانب ، فتلك محاولة لا تقدم ولا تؤخر .

ان القضية الجديرة حقا بالعناية ، بل القضية التى تختلف فيها آراء النقاد ، انما هى قضية مذهب البحترى .

---

(١) انظر : أخبار البحترى ص١٤٨
(٢) انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ص٣٦
(٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ص ٢٢٤
(٤) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المعتز ، ص ٢٩٠

هل جارى البحترى طبعه الشعرى واسترسل لسجيته ،وكان اهتمامه بشعره فى حدود أصول الصياغة التقليدية التى قررها عمود الشعر ، فيكون بهذا من أصحاب اتجاه الطبع قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ؟ أم أن البحترى لم يجار طبعه ولم يرض بكل ما يلقى به اليه خاطره ، وانما كان همه الأول تعمل المعانى ، واصطياد فنون البديع ،وبذلك يكون من أصحاب اتجاه الصنعة جملة واحدة ؟ أم أن البحترى كان يأخذ من هذا وذاك ، فيمزج الطبع بالصنعة ، ويخلص لأصول الصياغة التقليدية التى رسم معالمها عمود الشعر ، ويطلب مع ذلك فنون البديع ويتحراها شأن غالبية الشعراء المحدثين ؟

لم يتفق النقاد فيما يتعلق بمذهب البحترى على اتجاه واحد من هذه الاتجاهات الثلاثة ، فلكل اتجاه رجاله وحججه النقدية . ومن هنا يلزمنا أن نعرض لكل اتجاه بمفرده ، وأن نمحص النظر فى براهين كل فريق من هذه الفرق الثلاثة ، ومدى حظها من الصواب والموضوعية .

١ـ مذهب البحترى عند أنصار الطبع وعمود الشعر :

هؤلاء هم أنصار البحترى وخصوم أبى تمام ، ويبدو أنهم خليط من "... الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة "[1] . ويغلب على الظن أن أكثر هؤلاء ممن عاش فى القرن الثالث الهجرى ، ولهذا تبخل المصادر الموجودة بين أيدينا بآراء هؤلاء فيما يتعلق بمذهب البحترى ، اللهم ما حفظه لنا الآمدى فى الموازنة ، لاسيما فى تلك المقدمة الحوارية بين صاحب البحترى وصاحب أبى تمام.

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

ويعتبر الآمدى نفسه امتدادا لهذا الاتجاه ، بل يصرّح عن نفسه بأنه من أنصار مذهب الطبع ، ويقول فى هذا : " والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والاغراق فى الوصف ، وانما يكون الفضل عندهم فى الالمام بالمعانى ، وأخذ العفو منها ، كما كانت الاوائل تفعل ، مع جودة السبك وقرب المأتى . والقول فى هذا قولهم واليه أذهب "[1] . ومن هنا نجد مسوغا مقبولا لأن نسلك الآمدى فى اتجاه أنصار الطبع وعمود الشعر .

ونظرية عمود الشعر فى أصولها الأولى ، وما تنطوى عليه من مفاهيم جزئية هى أساس تصور أصحاب الطبع بما فيهم الآمدى لمذهب البحترى ومنهجه الشعرى[2] .

ومن هذا المنطلق النقدى ألحّ أصحاب هذا الاتجاه على التلازم بين مذهب البحترى ومفهوم عمود الشعر فالبحترى عند هؤلاء : " أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الاوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلمى ، ومنصور النمرى وأبى يعقوب المكفوف الخريمى وأمثالهم من المطبوعين أولى "[3] .

ويتضح من هذه الصورة التى رسمها أصحاب هذا الاتجاه لمذهب البحترى مدى تمسكها بأهداب الشعر القديم ، ومثله التقليدية الحرفية ، بحيث أصبح البحترى ـ وهو شاعر محدث ـ صورة طبق الأصل للشاعر القديم ، لمجرد أن صياغته الشعرية لم تخرج عن أصول عمود الشعر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥
(٢) انظر مفهوم الشعر عند الآمدى ، الفصل الأول ص ٣٥
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

كذلك يظهر مذهب البحترى من خلال هذه الصورة ،وهو فى الطرف الآخر المناقض لمذهب أبى تمام ، فاذا كان التعقيد ومستكره الكلام وما الى ذلك ، من سمات أبى تمام ، كما عرفنا ذلك من قبل (١) ، فان شعر البحترى يخلو من هذه المظاهر .

وأكبر الظن أننا لن نجادل فى قضية التزام البحترى بأصول الصياغة التقليدية التى حددها عمود الشعر التزاما دقيقا . وتتجلى هذه الحقيقة من خلال صياغة البحترى لشعره ، فهو نادرا ما يتابع أبا تمام أو يقتدى بطريقته فى الصياغة ، على نحو قوله مثلا :

وليال كسين من رقة الصيف (م) فخيّلن أنهن برود

فقد تابع فى هذا أبا تمام فى قوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت فى أنه برد

ولعل هذا هو الذى دفع الآمدى الى التعجب ،حيث قال : " وانى لأعجب من اتباع البحترى اياه فى البرد ، مع شدة تجنبه الأشياء المنكره عليه ... وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا فى الرقة غير البرد ؟ ... " (٢).

وواضح أن الذى أثار تعجب الآمدى هنا هو خروج البحترى عن الحدّ التقليدى للاستعارة الذى يشترط ملائمة المستعار منه للمستعار له .

وعلى نحو قوله أيضا :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن فى أعقاب وصل تصرّما

---

(١) انظر الفصل الأول : ص ٢٦ وما بعدها

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٤٦ ـ ١٤٧

فقول البحتري هذا جاء على مثال قول أبي تمام :

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه طلّ الدمع يجري ووابله

ويعتبر قول أبي تمام هذا من وجهة نظر الآمدى بعيدا من الصواب ، " ... فلو كان الدمع ناصرا للشوق لكان يقويه ويزيد فيه ، ألا ترى أنك تقول ذبحنى الشوق اليك ، فالشوق عدو المشتاق وحربه ، والدمع سلمه لتخفيفه عنه ، وهو حرب للشوق ، وليس بهذا الخطأ خفاء ، وقد تبعه البحتري في هذا الخطأ ... "(١)

وعلى الرغم من أن الآمدى يحتكم هنا الى أساس صحة المعنى ، فالمعنى من وجهة نظرنا صحيح ، خاصة اذا اعتبرنا البكاء ذروة الانفعال ، وأقصى درجاته ، وأن الراحة النفسية التى تعقبه انما تحدث بعد سكون الانفعال ، وبعد التوقف عن البكاء .

ومهما يكن الأمر فالشطحات التى لاحق البحتري فيها أبا تمام ، وتجاوز فيها أصول عمود الشعر تبدو قليلة جدا ، وتكاد تكون محصورة فى المثال والمثالين أو نحوهما :

على أن التزام البحتري بأصول عمود الشعر لا يكفى ـ عندنا ـ فى أن يكون البحتري ـ الشاعر المحدث ـ أعرابى الشعر ، أو صورة طبق الأصل للشاعر القديم الذى مثل اتجاه الطبع فى شعره ، لاسيما أن أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم يعترفون بكثرة فنون البديع فى شعر البحتري ، من استعارة وجناس وطباق ... الخ .(٢)

ومن هنا لن نتردد فى أن ننسب الى أصحاب هذا الاتجاه شيئا من التحكم وضيق الرؤية النقدية ، ذلك بسبب اهمالهم أو تغاضيهم عن جانب الحداثة الفنية

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢١ ـ ٢٢٢

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ١٨

فى مذهب البحترى ، أو بصورة أكثر دقة الصنعة وفنيتها عند البحترى • فهل كان بديع البحترى على كثرته يأتى عنده عفو الخاطر مثلما كان يأتى عند الشاعر القديم ؟ أم أن البحترى يقبل على البديع اقبالا واعيا ، ويتحرى فيه طريقة خاصة تدل على حداثة حقيقية ، ومعايشة واعية لعصره وما يمليه عليه هذا العصر من مؤثرات مذهبية ؟

هذه أسئلة لم يجب عليها أصحاب هذا الاتجاه ، الأمر الذى يؤكد مرة أخرى ضيق نظرة هذا الرعيل من النقاد واقتصارهم على ما يروق لهم من شعر البحترى أو على الأصح ما يؤيد مفهوم الطبع وعمود الشعر •

٢ـ مذهب البحترى عند أنصار الصنعة :

مثلما ضاعت غالبية آراء أنصار الطبع فى مذهب البحترى ، ضاعت كذلك غالبية آراء أهل الصنعة فى مذهبه ، اللهم الا النتف اليسيرة مما نجده فى الموازنة ، أو فى أخبار أبى تمام ، وأخبار البحترى ، أو فى الأغانى •

وأنصار مذهب الصنعة هم أنصار مذهب أبى تمام • وفى مقدمة هؤلاء أبو بكر الصولى ، وتلميذه أبو الفرج الأصفهانى •

لقد روى لنا الآمدى وجهة نظر أنصار أبى تمام فى شعر البحترى حينما قال : " ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ ، وجودة الرصف، وحسن الديباجة وكثرة الماء ، وأنه أقرب مآخذا ، وأسلم طريقا من أبى تمام• ويحكمون ـ مع هذا ـ بأن أبا تمام أشعر منه "(١) •

ويغلب على الظن أن هذا الرأى ليس الا صوره محورة ،لرأى أبى بكر الصولى فى البحترى ، اذ يقول : " ولا أعرف أحدا بعد أبى تمام أشعر من البحترى ، ولا أغمض كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعا ، وهو مستوى الشعر ،حلو الألفاظ مقبول

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣ •

الكـــلام ..." (١)

ومعالم التشابـه بين نقل الآمـدى ورأى أبى بكـر الصولى واضحـة جـدا ، فكـلا النصين تعبير مركز عن ملامح أسلوبيـة أو خصائص فنيـة تجلت من خلال شعر البحتـرى. لكن هل يعنى هذا أن هذا الرأى الذى قنع به الآمـدى يمثل الرأى الحقيقى المعبـر عن وجهـة نظر أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام فى مذهب البحترى ؟

ان هذا الرأى ـ كما أشرنا آنفا ـ ليس سوى تركيز على خصائص جزئية فى أسلوب البحترى وهو من ثمّ لا يعنى الصورة العامة لمذهب البحترى فى نظر أنصار الصنعة ومذهـب أبى تمـام.

ولكـى نقف على الرأى الحقيقى الذى تمسكـت به هذه الفئـة فى مذهب البحتـرى ، لابـد لنا من الاشارة الى المبدأ النقدى الذى انطلق منه هؤلاء ، وصاغوا على أساسـه تصورهم لمذهب هذا الشاعر .

لقد جاء هذا المبدأ على لسان الصولى ، حينما قال عن أبى تمام : " ومن تبحّر شعر أبى تمام وجـد كل محسن بعده لا ئـذا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشـار ، ومنتسب اليه فى أكثر احسانه ". (٢)

ومفهوم هذا المبدأ واضح جـدا ، وان حاول الصولى أن يسوقـه بطريقة غير مباشـرة ، أو بطريقـة أقرب الى الكناية منها الى التصريح . فالشاعر المحسن الذى جاء بعـد أبى تمام لا يراد به هنا الا البحـترى ، وان كنا لا ننكـر أن ثمة شعراء آخرين محسنـين جاءوا بعد أبى تمام ، بل بعضهم عاصر البحترى ، كابن الرومـى مثلا . وعبارة صريحة ما يريد أن يقوله الصولى ، هو أن البحـترى امتداد لأبى تمام ، ومن ثم فمذهب البحتـرى صورة من مذهب أبى تمام.

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ ـ ٧٣
(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٦

فعلى ضوء هذا المبدأ النقدى المتحكم بدأ التحرك نحو تقرير مذهب البحترى ، وابراز صورته • يقول الصولى : " حدثنى على بن العباس قال : لقينى البحترى يوما ومعى دفتر ، فقال ما هذا ؟ فقلت : شعر الشنفرى ، فقال : والى أين تمضى به فقلت : الى أبى العباس ثعلب ،فقال لى : قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابه فما رأيته ناقدا للشعر ، ولا مميزا للألفاظ ، وجعل يستجيد شيئا وينشده ، وما هو بأفضل الشعر• قلت : أمّا نقده وتمييزه فان هذه صناعة أخرى ، ولكنه أعلم الناس باعراب الشعر وغريبه ، فما كان ينشد ؟

قال : قول الربعى ، الحارث بن وعلة :

قومى هم قتلوا أميم أخى   فاذا رميت يصيبنى سهمى
فلئن عفوت لأعفون جللا   ولأن سطوت لأوهنن عظمى

فقلت : والله ما أنشد الا أحسن شعر فى أحسن معنى ولفظ • فقال : (أى البحترى) فأين الشعر الذى فيه عروق الذهب ؟ قلت : مثل ماذا ؟ قال : قول أبى ذؤاب ، ربيعة الأسدى :

ان يقتلوك فقد ثللت عروشهم   بعتيبة ابن الحارث بن شهاب
بأشدهم فقدا الى أعدائه   وأعزهم فقدا على الأصحاب

وهذا التقسيم كثير فى شعر البحترى ، واذا هو لا يعجبه من الشعر الا ما وافق معناه لفظه • قال الصولى : (كذا) ولكن هذا أبو تمام أختار شعر المحدثين ، فمرّ بشعر أبى عيينة المطبوع فقال : وهذا كله مختار ، وهو أبعد الناس شبها بشعره ، لأن فى أبى تمام تكلفا شديدا ، وطلبا للمعانى ، وشعر هذا (أبى عيينة) يخرج مخرج نفسه بلا كلفة "(١) •

ولكى نحدد ما يريده الصولى بهذه القصة الطويلة ، وما فيها من ضروب الحوار حول الشعر ونقده ـ يجب أن نتنبه الى أن هذا النص ذكره الصولى فى شرحه لديوان أبى

---

(١) أخبار البحترى : ص ١٣٥ ـ ١٣٨

نواس ، وهو هناك أوضح وأدل على المراد ، خاصة فيما يختص بتعليق الصولى على اختيار البحترى لبيتى ربيعة الأسدى ، اذ قال فى هذا : " ... فاذا هولا يعجب من الشعر الا بما وافق مذهبه ،فهذا ما عرفتك ــ أعزك الله ــ أن شاعرا حاذقا مميزا ناقدا مهذب الألفاظ مثل البحترى لم يكمل لنقد جميع الشعر "[1] . فعبارة : (ما وافق مذهبه) فى هذا النص أدل على مراد الناقد من عبارة : (ما وافق معناه لفظه) فى النص الأول .

ولا يهمنا من كل هذه القصة الحوارية سوى أن الصولى يلوح برأيه فى مذهب البحترى ، وذلك من خلال تفهمه لاختيارات البحترى ومذهبه فى نقد الشعر . فقد قام الصولى كما رأينا بموازنة بين أبى تمام والبحترى فى مجال اختيار الشعر ،وأنتهى فيها الى أن أبا تمام ناقد موضوعى ، استطاع أن يتخلص من ذاتيته ،كشاعر من شعراء الصنعة ، بل أكلفهم بها وأرغبهم فيها ، وأن يختار ما يخالف مذهبه ، وهو شعر الطبع الذى مثّله شعر أبى عيينه . وأمّا البحترى فهو فى نظر الصولى نقيض أبى تمام ، فهو ناقد يرسف فى قيود الذاتيه ، وقد أملت عليه هذه الذاتية أن يختار من الشعر هوى نفسه ، أى ذلك الشعر الذى تلوح عليه مخايل الصنعة (التقسيم)، هذه الصنعة التى أكد الصولى أنها كثيرة فى شعر البحترى . وكانت النهاية أن جاء اختيار البحترى قطعة من نفسه ، وصورة لمذهبه فى صياغة الشعر .

وكما استعان الصولى على تقرير مذهب البحترى من خلال التعرف على طريقة اختياره للشعر ــ استعان مرة أخرى على تقرير الفكرة نفسها من خلال بعض الاعترافات التى يرويها عن البحترى.

---

(١) ديوان أبى نواس ، بشرح الصولى (مخطوط الظاهرية) ،الورقة ٦ .

يقول فى هذا المعرض : " حدثنى أبو الغوث بن البحترى : قال : كان أبى يقول : لا أرى أن أكلم فى علم الشعر من يفضّل جريرا على الفرزدق ، ولا أعده من العلماء بالشعر !! فقيل له : وكيف وكلا ملك أشد انتسابا الى كلام جرير منه الى كلام الفرزدق ؟ فقال : كذا يقول من لا يعرف الشعر ، لعمرى ان طبعى بطبع جرير أشبه ، ولكن من أين لجرير معانى الفرزدق وحسن اختراعه !! جرير يجيد النسيب ، ثم لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء : بالقين ، وقتل الزبير — رحمه الله — وبأخته جعثن ، وبامرأته النّوار . والفرزدق يهجوه فى كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ويبدع فيها ..." (١) .

ويعلق الصولى على هذا النص — وهذا هو المراد — بقوله : " ... وهذا شىء قد قيل فى الفرزدق وجرير قبل البحترى ، وقد صدق البحترى فيما قال ، هو بالفرزدق أشبه ، لعمل المعانى وكثرة الطباق والمماثلة والتجنيس والاستعارة فى شعره . فهذا يصحح ما ذكرت من اعجابه بما وافق مذهبه من الشعر " (٢) .

وهنا اذن يكشف الصولى عن عقيدته فى صراحة ووضوح تامين ،فمذهب البحترى عنده يقوم على الصنعة الخالصة ،عمل المعانى من جانب وفنون البديع من جانب آخر . وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصنعة ، ليس عند أى شاعر من شعراء الصنعة ،بل عند أبى تمام امام الصنعة فى الشعر العربى (٣) .

ولكى نستكمل أبعاد هذا الاتجاه علينا أن نلم برأى أبى الفرج الأصفهانى فى مذهب البحترى ، فأبو الفرج تلميذ مخلص من تلامذة الصولى ، بل لعلنا

---

(١) أخبار البحترى : ص ١٧٤ — ١٧٥
(٢) أخبار البحترى : ص ١٧٥
(٣) انظر : أبو تمام الطائى ، نجيب البهبيتى ،ص ١٩٢

لانبالغ حينما نقول انه من أكبر الرواة الذين ورثوا تراث الصولى (١) .

وعلى أية حال فقد لخص لنا أبو الفرج الأصفهانى رأيه فى مذهب البحترى فى قوله : " وكان البحترى يتشبه بأبى تمام فى شعره ، ويحذو مذهبه وينحو نحوه فى البديع الذى كان أبو تمام يستعمله ، ويراه صاحبا واماما ، ويقدمه على نفسه ، ويقول فى الفرق بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبى تمام خير من جيده ، ووسطه خير من وسط أبى تمام ورديئه ، وكذا حكم هو على نفسه (٢) " .

هذا هو رأى أبى الفرج الأصفهانى فى مذهب البحترى ، وهو رأى صريح وواضح وهو رغم هذه الصراحة وهذا الوضوح لا يعد وأن يكون تعبيرا موفقا عما كان يختلج فى خاطر الصولى ، أو قل ان أبا الفرج لم يصنع شيئا أكثر من كشف النقاب عن ذلك المبدأ النقدى المتزمت الذى طالعنا به الصولى فيما مضى ، حينما حكم بأنك لاتجد شاعرا محسنا بعد أبى تمام الا ومذهبه امتداد طبيعى لمذهب أبى تمام فى الشعر .

وعلى أية حال فقد اكتملت عند أبى الفرج معالم صورة مذهب البحترى ، على النحو الذى يروق لأصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام . فقد انتهى مذهب البحترى ـ عند هؤلاء ـ الى كونه صورة تقليدية لمذهب أبى تمام ، فأبو تمام قدوة البحترى ، ومذهبه (نموذج مثالى) طبقه البحترى فى شعره (٣) .

وبعد :

اكتملت أمامنا الآن صورة مذهب البحترى كما تمثلها أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام . ويبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان النتيجة التى انتهى اليها هؤلاء تمثل الزاوية المقابلة فى التطرف ، أو قل انها تمثل ردّ الفعل ضد أصحاب الطبع الذين انتهوا

---

(١) انظر : أبو بكر الصولى ناقدا ، صبحى ناصر حسين ، ص ٣٠

(٢) الأغانى : ج ١٨ ص ١٦٨

(٣) الغريب فى الأمر أن هذا الرأى أخذ سبيله الى عصرنا الحديث ، وحاول بعض الدارسين أن يطمئن اليه ، وأن يهتدى به فى تقويم شعر البحترى . انظر على سبيل المثال : الفن ومذاهبه ص ١٩٩ . وانظر أيضا تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث ص ٥٠٤

من قبل الى احتساب البحترى صورة للشاعر القديم الذى لم يتجاوز ميدان الطبع •

ولعل من السهولــة بمكان أن ينتهى أصحاب الصنعة الى ما انتهوا اليه ، ما دام أن وسائلهم النقديه فى تعزيز وجهــة نظرهم لا تتجاوز الاعتماد على معرفة طريقة البحتـــرى فى نقد الشعر ، والتعلق باعترافاته الشخصيــة التى تدينه باستاذيــة أبى تمـــام ، والاعتراف بنبوغــه (١) •

ولسنا بحاجــة الى القول بأن السهم النقدى الذى يمكن أن يوجــه الى هذه الوسائل ، يكمن فى أنها وسائل غير موضوعيــة ، أوطرق ملتويــة للهرب من مواجهــة (النص الشعرى) والحكم النقدى الأخـير على ضوئـه • ومثل هذا العمل لن ينتج بطبيعة الحال عمـــلا نقديا جــادا يمكن الاعتماد عليه فى كشف الحقائق الأدبية والاستفادة منها ، لاسيمـــا أن أرسخ نظريات النقد الأدبــى مازالت ترى فى النقد عملا موضوعيا هدفه الأول الشعـــر لا ما حول الشعر من حقائق (٢) • وهكــذا انتهى أبوبكــر الصولى وابو الفرج الأصفهانـــى الى نتيجــة •• بنيــت على مقدمات متهافته •

٣ـ مذهـب البحـترى عند أصحاب الطبع والصنعة :

هذا هوالاتجاه النقدى الثالث فى دراســة مذهب البحترى • ويشتمل هذا الاتجاه على مجموعــة من النقاد ، أبرزهم القاضى الجرجانى ، وأبو بكر الباقلانى ، الى جانـــب ناقدين مغربيين هما : ابراهيم بن على المعروف بالحصرى القيروانى ، والحسن بن رشيـــق القيروانى •

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد ذوو ثقافات مختلفــة نسبيا ، ومن بيئات مختلفـــــة

---

(١) لنا موقف خاص من هذه الاعترافات التى تدين البحترى بالتبعيــة لأبى تمـــــام ، وسوف نلتقى بهذا الموقف فى الفصل الخاص بالموازنات•

(٢) انظر : فى نقد الشعر ، دكتور محمود الربيعى ، ص١٥١

كذلك ، فان ثمة رباطا يؤلف بين قلوبهم ، ويوحّد نظرتهم تجاه مذهب البحترى •

ويبدو أن هذا الرباط يكمن فى تخلص هؤلاء النقاد من شباك الخصومة والتعصب لأبى تمام أو ضده • اما التخلص بوساطة التجرد من الذاتية ، والاستبدال بها موضوعية مؤقتة يمليها احساس الناقد بخطورة التعصب وأثره السيء فى طمس حقائق الأدب • وهذا ما سوف نجده عند القاضى الجرجانى • واما التخلص بوساطة تراخى الزمن ، وخفوت أثر أبى تمام فى مجرى حركة النقد العربى وهذا ما سوف نجده عند الثلاثة الآخرين •

يعتبر القاضى الجرجانى ناقدا تأثريا (انطباعيا) ، ويمكن أن نستشف مبدأه النقدى هذا من قوله : " واذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمّة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين • وتتبع نسيب متيمى العرب ، ومتغزلى أهل الحجاز ، كعمر ، وكثير ، وجميل ، ونصيب ، واضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا • ثم أنظر وأحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا ! وهل قال الا ما قاله فلان ! فان روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم ، وانما تفضى الى المعنى عند التفتيش والكشف "[1] •

ان هذا الموقف النقدى من خيرة المواقف النقدية التى تصور مبدأ الرجل فى نقد الشعر ، الى جانب الرغبة فى الموضوعية ، ومحاولة التجرد من الذوق الخاص •

فأمّا المبدأ النقدى فيتجلى عند القاضى الجرجانى من خلال تعامله الذاتى مع الشعر • ذلك أن بؤرة القيم الفنية من وجهة نظره ، انما تكمن فى وجدان الناقد ، والشعر الناجح هو ذلك الشعر الذى يفلح فى تحريك القلب الغافى ويثير بحيرة الواجدان الساكنة • ومثل هذا الشعر جدير بأن يخلو من أية قيمة موضوعية ، اللهم عنصر الايحاء الماثل فى ألفاظه الرشيقة التى ينحصر دورها فى الاثارة فحسب •

---

(١) الوساطة : ص ٢٤ ـ ٢٥

وهذا الشعر كما يرى الناقد يمكن أن يوجد عند جرير وعند ذى الرمة من القدماء، وعند البحترى من المحدثين • وعند العشاق من شعراء العرب • وعند شعراء الغزل من أهل الحجاز بصفة خاصة •

وأما موضوعية الناقد فتتجلى عند الجرجانى من خلال الاعتراف بأن ثمة شعراء أجود من هؤلاء شعرا، وأفصح لفظا وسبكا • فهنا تتجلى موضوعية الناقد، وان كانت موضوعية لم تمض الى نهاية الشوط • ذلك أن الرجل يطالب بموازنة غير عادلة بين مثل هؤلاء الشعراء الذين أشار الى براعة شعرهم وجودة سبكهم، وشعرائه المفضلين الذين ذكرهم فى أثناء كلامه •

ويرجع السبب فى أن هذه الموازنة غير عادلة الى تحكم القاضى الجرجانى، فهو يطالبنا بأن نقف عند روعة اللفظ فحسب، دون الرجوع الى أية عناصر فنية أخرى، بل انه ينبذ مبدأ التفتيش والكشف، أو بعبارة أخرى مبدأ المراجعة الموضوعية للقصيدة، لأن شأن هذه المراجعة ربما يكشف عن قيم فنية لا يقوى على الاضطلاع بها شعراء الطبع، أو شعراء الجرجانى المفضلون •

ومهما يكن الأمر فان هذا الموقف النقدى الفنى كشف لنا عن مبدأ الرجل فى نقد الشعر، وعن رغبته فى الانصاف والتجرد، هو الموقف نفسه الذى وقفه من البحترى • فهو يقول عن أثر الطبع فى الشعر : " ومتى أردت أن تعرف ذلك عيانا، وتستثبته مواجهة، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصى المستكرة، فاعمد الى شعر البحترى ودع ما يصدر به الاختيار ويعد فى أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال وعليك بما قاله عن عفو خاطره، وأول فكرته (١) ••• " •

والذى يتضح من موقف الجرجانى هذا، هو أن الرجل لم يكن مشغولا بالكشف عن

---

(١) الوساطة : ص ٢٥

مذهب البحترى ، اذ لا يهمه من البحترى الا ذلك الشعر الذى يلذّله ويخالط نفسه ، وهو شعر الطبع والتلقائية على كل حال .

على أن الجرجانى رغم هذا كله لم ينس حظه من موضوعية النقد ، فقد ابتدر كلامه — كما رأينا — باستثناء موضوعى لشعر البحترى الذى (يصدر به الاختيار ، ويعد فى أعلى مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال) أى أن الجرجانى يستثنى ذلك الشعر الذى تتجلى فيه عبقرية البحترى الخاصة ، من حيث الاحتفاء الفنى بعناصر الصنعة وكيفية استخدامها ، وما الى ذلك من الأمور التى يمكن أن تكشف عن نظرة البحترى الى الشعر ، وتحدد موقفه منه ، ومن ثم تكشف لنا عن مذهبه .

وعلى الرغم من أن القاضى الجرجانى لم يكشف لنا عن مذهب البحترى ، ولم يفصح عن رأيه الخاص فى مذهب الشاعر وأين يقع من الطبع والصنعة ، فقد استطاع أن يشير الى أن ثمة قطاعا من شعر البحترى ليس بعفو الخاطر ، ولا بوحى الفكرة الأولى .

والواقع أن القاضى الجرجانى قد تخلص بهذا الموقف النقدى المستقيم من ضيق الأفق ، واسار العاطفة ،التى غلبت على سابقيه من النقاد ، الأمر الذى يجعل موقف الجرجانى هذا نقطة التحول فى النظر الى مذهب البحترى ، بل تمهيدا له بالغ الأثر عند التالين من نقاد البحترى ، لاسيما أبو بكر الباقلانى .

يعد أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى ، علما من أعلام الفكر الاسلامى ، فقد وقف نفسه على الدفاع عن الاسلام والمسلمين فى عصره ، وأهتم بكثير من القضايا التى كانت تشغل المسلمين وتمسّ عقيدتهم (١) .

وتعتبر قضية اعجاز القرآن من أهم القضايا التى شغل الباقلانى ببحثها ودراستها فى بعض مؤلفاته ،كالانتصار ، والتمهيد ، والارشاد ،واعجاز القرآن . وفى هذا الكتاب الأخير تولى بحث مسألة اعجاز القرآن بصورة تفصيلية دقيقة (٢) .

---

(١) انظر : الباقلانى وكتابه اعجاز القرآن ، د . عبد الرؤوف مخلوف ص ٨٢
(٢) انظر : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، د . محمد زغلول سلام ، ص ٢٦٧ .

وتلتقى قضية النقد الأدبى بقضية اعجاز القرآن عند الباقلانى فى مبدأ عام ، يفهم من قوله عن القرآن الكريم : " وهو أن عجيب نظمه وبديع تأليفه ، لا يتفاوت ولا يتباين ، على ما يتصرف اليه من الوجوه التى يتصرف فيها : من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج ، وحكم وأحكام ، واعذار وانذار ، ووعد ووعيد ، وتبشير وتخويف ، وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة ، وشيم رفيعة ، وسير مأثورة ،وغير ذلك من الوجوه التى يشتمل عليها • ونجد كلام البليغ الكامل ، والشاعر المفلق ، والخطيب المصقع — يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور "(١) •

وحقيقة مبدأ الباقلانى هذا ، توحى الينا بأن الرجل انطلق من مقولة تضاد بين القرآن الكريم ، وما عداه من ضروب الفن الأدبى (النثر والشعر) • فاذا كان القرآن الكريم رغم تصرفه فى كثير من الأوجه ، ومعالجته لكثير من القضايا يسير على نسق واحد من حيث النظم البديع والتأليف الرائع ، فلابد أن يكون الفن الأدبى على عكس ذلك ، فالفن الأدبى رغم تصرفه هو الآخر فى كثير من الأوجه ،لا يمكن أن يوصف بما يوصف به القرآن الكريم من حيث براعة الأداء فى كل موضوع ، اذ أن الفن الأدبى يختلف ويتباين — جودة ورداءة — من موضوع الى آخر ، حسب قوة كل أديب ، وما يناسب مواهبه من ألوان الموضوعات •

ويكاد يكون هذا المبدأ هو المحور الأساسى الذى أدار الباقلانى عليه نقده فى كتابه اعجاز القرآن ، فقد انطلق الرجل بروح ناقدة يحرق ألوانا من الشعر والنثر ، باحثا فيها عن مستويات الجودة والرداءة ،والكمال والنقص ، لا لشئ الا لكى يثبت فى نهاية الأمر سلامة مبدئه المشار اليه ، فى أن ما عدا القرآن من ألوان الشعر والنثر عرضة للتفاوت ، واختلاف المستوى الفنى(٢) •

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٣٦

(٢) تعرض كثير من الباحثين لنقد منهج الباقلانى هذا ، ووصمه البعض بالفساد • انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د • احسان عباس ، ص ٣٥٣ • كما عاب البعض ذوق الباقلانى ، انظر : النثر الفنى فى القرن الرابع ، د • زكى مبارك ،ج ٢ ص ٦٢ وهناك تفاصيل أخرى ، ومراجع أخرى يمكن الرجوع اليها فى كتاب : الباقلانى واعجاز القرآن ، د • عبد الرؤوف مخلوف ،ص ٥٢٨ •

ومن جملة ما اهتم به الباقلانى من الشعر ، قصيدة البحترى اللامية التى مطلعها :

أهلا بذلكم الخيال المقبل * فعل الذى نهواه أو لم يفعل

ويبين الباقلانى الأسباب التى الجأته الى التركيز على البحترى من بين الشعراء المحدثين ، حينما يقول : " وانما اقتصرنا على ذكر قصيدة البحترى ، لأن الكتّاب يفضلونه على أهل دهره ، ويقدمونه على من فى عصره ، ومنهم من يدعى له الاعجاز غلوا ، ويزعم أنه يناغى النجم فى قوله علوا • والملحدة تستظهر بشعره وتتكثر بقوله ، وترى كلامه من شبهاتهم ، وعباراته مضافة الى ما عندهم من ترهاتهم "(1) •

ومن الواضح أن هذه الأسباب التى جعلت من الكتاب أنصارا للبحترى ، وألهتهم حول شعره أسباب فنية ، تعزى الى شعر البحترى وما يحتويه من قيم فنية • والا كيف نفسر اعجاب هذا القطاع الأدبى من الناس بشعر البحترى ؟ حقا لا يمنع هذا من أن يندس بين هؤلاء المعجبين بعض الملاحدة ــ كما شهد الباقلانى ــ ممن غرضهم الأساسى اثارة الشبهات حول القرآن قبل أن يكون الاعجاب الحقيقى بشعر البحترى •

وكما بين الباقلانى الأسباب التى حملته على التركيز على البحترى من بين الشعراء المحدثين بيّن كذلك الأسباب التى حملته على اختيار القصيدة اللامية من بين قصائد البحترى التى تفوق الحصر • يقول فى هذا : " سمعت الصاحب اسماعيل بن عباد يقول : سمعت أبا الفضل بن العميد يقول : سمعت ابا مسلم الرستمى يقول : سمعت البحترى يذكر أن أجود شعر قاله : (أهلا بذلكم الخيال المقبل)(2) "

ويتضح هنا أيضا أن السبب خلف اختيار القصيدة سبب فنى ، يعزى الى رأى البحترى فى شعره ، وتفضيله للقصيدة اللامية على جميع هذا الشعر • وفيما يبدو أن الباقلانى حمل

---

(1) اعجاز القرآن : ص ٢٤٥
(2) " " : ص ٢١٩

هذه المقولة النقدية محل القبول ، ليس جهلا فيما يبدو بموضوعية النقد الأدبي وضرورة التخلص من كل حكم سابق ، بقدر ما هو دفع مغبة الاعتراض الذى يمكن أن ينطوى على أن الناقد اختار قصيدة ضعيفة • فكأنما هو يريد أن يقول : انه لم يقدم على نقد هذه القصيدة الا بعد أن شهد صاحبها بأنها أفضل شعره •

ومهما يكن من أمر فان من أهم القضايا التى ابتدأ بها الباقلانى نقد البحترى قضية مذهبه فى الشعر •

يقول عن مذهب البحترى : (••• أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة ، وألطف تعملا ، وأن يتخير الألفاظ الرشيقة للمعانى البديعة ، والقوافى الواقعة ، كمذهب البحترى ، وعلى ما وصفه عن بعض الكتاب (1) فى قوله :

فى نظام من البلاغة ما شك (م)	امرؤ أنه نظام فريد
وبديع كأنه الزهر الضا	حك فى رونق الربيع الجديد
حزن مستعمل الكلام اختيارا	وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فادركـ	ـن به غاية المرام البعيد
كالعذارى غدون فى الحلل الـ	ـبيض اذ رحن فى الحلل السود

ويرون أن من تعدى هذا كان سالكا مسلكا عاميا ولم يروه شاعرا ولا مصيبا (2) " •

وهنا نقف أمام رأى جديد فى مذهب البحترى ، وتتجلى حقيقة هذا الرأى فى ازدواجية مذهب البحترى بين الصنعة ولطف التعمل • وعبارة (لطف التعمل) لا تعنى سوى محاولة الابتعاد عن التكلف قدر الامكان ، وبعبارة أخرى افساح المكان لقدر معقول من سيولة الطبع والتلقائية ، حيث تحتفظ الالفاظ برشاقتها ، وتقع القوافى فى

---

(1) هو محمد بن عبد الملك الزيات
(2) اعجاز القرآن : ص ١١٥

مواقعها الطبيعية دون قسر أو اجتلاب • وبهذه الصورة العامة التى تتكون من هذا الرأى تكون حقيقة مذهب البحترى اذن عبارة عن نسيج متكامل من الطبع والصنعة •

ولكى يزيد الباقلانى من تأكيد هذه الحقيقة ، أورد لنا قطعة البحترى فى وصف بلاغة ابن الزيات ، على اعتبار أن مضمون هذه القطعة الذى يمكن أن يعبر عن حقيقة بلاغة ابن الزيات ، يمكن أن يعبر فى الوقت نفسه عن حقيقة مذهب البحترى الذى يقوم فى نظره على الطبع والصنعة ، أو الجمع بين قطبين متنافرين فى وقت واحد •

والواقع أن مضمون قطعة البحترى يدور حول هذا المفهوم ، فالصنعة التى يتكلم عنها فى هذه القطعة صنعة جديدة ،تلائم الطبع كل الملائمة ، فالألفاظ فيها سهلة ميسرة ، ليس فيها شئ من التعقيد أو الالتواء • كذلك المعانى البعيدة التى كثيرا ما تقطعت دونها أعناق الشعراء ، تبرز للعيان بوساطة هذه الصنعة الدقيقة ، وكأنها فى متناول اليد ، أو على طرف الثمام كما يقال •

على أن الذى يعنينا بصفة خاصة هو وسائل الباقلانى فى تقرير هذا الرأى الجديد • فهل لدى الباقلانى براهين ذات قيمة تثبت أن مذهب البحترى مزيج من الطبع والصنعة ؟

لقد توصل الباقلانى الى تقرير رأيه هذا بوسيلتين نقد تين ، وعلى قدر لايستهان به من الموضوعية •

الأولى ، نفى العلاقة بين أبى تمام والبحترى فى مجال الصنعة ،تلك العلاقة التى مّهد لها الصولى ، ووثق عراها تلميذه أبو الفرج الأصفهانى ، كما مر بنا • والثانية ، طبيعة الصنعة فى شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى •

أما فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين الشاعرين ، فهو يقول : " قد يشتبه شعر أبى تمام بشعر البحترى ، فى القليل الذى يترك أبو تمام فيه التصنع ، ويقصد فيه التسهل ، ويسلك الطريقة الكتابية ، ويتوجه فى تقريب الألفاظ ، وترك تعويص المعانى ، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحترى وألفاظه "(١) • فالباقلانى اذن لايرى بين

---

(١) اعجاز القرآن : ص ١٢١

الشاعرين علاقــة فنيــة ، قائمة على التأثر والتأثير ، بل يرى مجرد تشابه قليل ، ومــع ذلك لا يطرأ هذا التشابــه الا خارج دائرة تصنيع أبى تمام ، وبعبارة أخرى حينما يتخفف أبو تمام من الالتزام بمذهبــه المعروف فى التصنيع ، ويأخــذ بالطريقــة الكتابية التــى هى جوهر مذهب البحترى فى مجال الصنعة البديعيــة كما سوف يوضح ذلك الباقلانى ٠

ولم يكتف الباقلانى بهذه المقارنة العامة بين الشاعرين ،بل توغل الى أبعد من هــذا ، وتأمــل بعين الناقد الخبير طبيعة بعض عناصر الفن البديعى عند الشاعرين ٠ فهــو يقول عن عنصــر الجناس وطريقة كل من الشاعرين فى استخدامه : " وأمــا البحتــرى فانه لا يرى فى التجنيــس ما يراه أبو تمام ، ويقل التصنع له ٠ فاذا وقع فى كلامــه كان فى الأكثــر حسنا رشيقا ، وظريفا جميلا "(١) ٠

ولا شك عندنا فى أن الباقلانــى ينفذ بهذا الحديث الى أعماق الفن البديعــى عند الشاعرين ، بل ان هذه النظرة الثاقبــة من الناقد تضع الشاعرين على مفتــرق الطرق ٠ وحسب عنصــر الجناس وطريقة استخدامه عند كلا الشاعرين أن يكون معلمــا بارزا من أهم المعالم التى تميز بينهما ، وتحــدد رؤيــة كل واحــد منهما الى الفــن البديعى ٠

حقا : ان الباقلانى رغم نفاذ رأيه هذا مقصــر فى عدم استلهام ديوانى الشاعريــن ومواجهــة نصوصهما الشعريــة ،والاستشهاد بها على ما يذهب اليه ٠ غير أن قناعتنــا بأهميــة رأى الباقلانى هذا تدفعنا دفعا الى اللجــؤ الى ديوانى الشاعرين ، والتثبــت من هذه المقولــة تثبتا منهجيا يضع القول الصحيح فى نصابه ٠

لنقرأ مثلا هذه القطعة لأبى تمام(٢) :

---

(١) اعجــاز القرآن : ص ١١٠

(٢) ديوان أبى تمام ، شرح التبريزى ،ج ١ ص ٧ــ١٢

يا موضع الشدنية الوجناء ... ومصارع الادلاج والاسراء

أقر السلام معرفا ومحصبا ... من خالد المعروف والهيجاء

سيل طمى لو لم يذده ذائد ... لتبطحت أولاه بالبطحاء

وغدت بطون منى منى من سيبه ... وغدت حرى منه ظهور حراء

وتعرفت عرفات زاخرة ولم ... يخصص كداء منه بالاكداء

ولطاب مرتبع بطيبة واكتست ... بردين برد ثرى وبرد ثراء

لايحرم الحرمان خيرا أنهم ... حرموا به نوءا من الأنواء

لعلنا حينما نقرأ هذه القطعه نطمئن بعض الاطمئنان الى حكم الباقلانى ونفاذ رأيه ، فيما يتعلق بجناس أبى تمام وطريقته فيه • ان الاسراف فى طلب الجناس هو أول علامة ملحوظة تقابلنا فى هذه القطعة ، اذ لا يكاد يخلو بيت منها ، بل شطر بيت ، من هذا العنصر البديعى •

والى جانب الاسراف فى طلب الجناس نجد الاحتفاء به ، والتوصل اليه بكل سبب ، حتى لوكان ذلك عن طريق التكلف واجهاد القريحة الشعرية • فكأن أبا تمام والحالة هذه يطلب الجناس لذات الجناس ، ليس كفن جمالى يجب أن ينسجم مع غيره من أدوات الشعر ، وانما كمظهر من مظاهر اقتداره على تشقيق الكلام ، والصاق بعضه ببعض • كل هذا يصور غرام أبى تمام بهذا اللون البديعى ، واحتفاله به أشد الاحتفال ، الأمر الذى يجعل من اتباع شاعر آخر له ، سواء أكان البحترى أو غيره ضربا من المحال !

هذا انموذج من جناس أبى تمام • فهل نجد عند البحترى ما يشاكل هذا أو يقرب منه ، أو على الأقل يوحى بمحاولة اقتفاء وتقليد لأبى تمام ؟ !

الحق أننا لو قلبنا ديوان البحترى باطنا وظاهرا ، رجاء أن نحصل على انموذج يماثل أنموذج أبى تمام هذا أو يقرب منه ، لما وجدنا ذلك • وحتى حينما يكثر الجناس فى بعض قصائد البحترى لانجد فيه اجتلاب أبى تمام ، ولا تعقبه ايّاه فى كل وجه •

خـذ مثلا قول البحترى[1] :

لولا (على بن مـرّ) لاستمر بنـا خلف[2] من العيش فيه الصاب والصبـر

برد الحشا — وهجير الروع محتفل ومسعر — وشهاب الحرب مستعـر

ألوى[3] اذا شابك الاعداء كدهـم حتى يروح وفى أظفاره ظفـر

جافى المضاجع لا ينفك فى لجـب يكاد يقمر من لألأه القمـر

فى هذه القطعة كثير من الجناس ، بين (مرّ واستمر) ، وبين (الصاب والصبـر) ، وبين (مسعر ومستعر) ، وبين (أظفار — وظفر) ، وبين (يقمر والقمر) • ولكنـه فى جملته جناس هين لين ينساب على استحياء بلا قعقعة ولا جلجـة ، شأن جنـاس أبى تمام الذى يوشك أن يقول هانذا !! وفوق هذا نجـد جناس البحترى علـى جانب ملموس من التآلف والانسجام ، فليس هناك تكلف ولا قسـر ،بل استقرت كـل لفظـة الى جـوار شقيقتها فوق مهاد من الهدوء والطمأنينة •

وعلى ضوء هذين الأنموذجين وتحليلهما نستطيع أن نثق فى حكم الباقلانى ومـدى صوابه ، وخلوه من عوارض الارتجال • على أن الأمـر الجدير بالعناية هو أن الباقلانـى برأيـه هـذا ، قد استطاع أن يزلزل فكرة التأثر والتأثير بين أبى تمام والبحتـرى تلك الفكرة التى تسربت من دائرة الخصومـة ، واستقرت عند أبى الفرج الأصفهانى •

هـذا جهـد الباقلانى فيما يتعلق بنفى العلاقـة الفنيـة بين بديع أبى تمـام وبديع البحترى •

وأما فيما يتعلق بطبيعة الصنعة البديعيـة فى شعر البحترى واكتشاف مصدرهـا الحقيقى ، فان الباقلانـى يأخـذ بأيدينا الى قصيدة البحترى ، ومن خلال بعـض أبياتها يكشف لنا عن جوهر صنعة البحترى ، ومنابعها الأولى •

---

(١) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٩٥٣

(٢) خلف : حال من أحوال الحياة •

(٣) الألوى : العسـر الشديد الخصومـة •

قال البحترى فى عرض قصيدته :

يخشى الوغى والترس ليس بجنة من حده والدرع ليس بمعقل
مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت واذا قضى لم يعدل

ويعلق الباقلانى هنا بقوله : " البيتان ... من الجنس الذى يكثر كلامه عليه، وهو طريقته التى يحتبيها ، وذلك من السبك الكتابى والكلام المعتدل "[(1)].

والحقيقة أن اشارة الباقلانى هذه على وجازتها اشارة بالغة الأهمية . والمراد منها هو أن البحترى يحتذى فى صنعته صنعة الكتاب فى فترة من أزهى فترات الكتابة الفنية . وهى تلك الفترة التى سادت من عبد الحميد الكاتب الى ابن العميد ، وما بين هذين من نوابغ الكتّاب ، أمثال سهل بن هارون ،وأحمد بن اسماعيل ، وابراهيم ابن المدبّر ، وابراهيم الصولى والجاحظ وسواهم[(2)].

وأهم طابع فنى يغلب على هؤلاء الكتاب ،ويوحد بين أساليبهم هو (التوازن) وهو عين ما عبّر عنه الباقلانى بعبارة : (السبك الكتابى والكلام المعتدل). وهذا التوازن ، أو السبك المعتدل أصل عظيم من أصول البلاغة العربية ،بل يذهب بعض النقاد القدماء الى أنه لا يوجد كلام بليغ يخلو من الازدواج[(3)] . وهذا رأى يحتفظ بقيمته الى الآن ، لاسيما اذا عرفنا أن حقيقة الازدواج أو الاعتدال صفة جامعة من صفات الأسلوب الأدبى ، وتعنى بصورة أو بأخرى توفر عنصر الموسيقى فى النثر الأدبى ، فسواء قلنا الازدواج أو الاعتدال أو التلاؤم أو (الهرمونية) فالمعنى فى كل هذا الألفاظ واحد[(4)] . وان كان ثمة اختلاف بين معانى هذه الألفاظ ، فهو اختلاف ظاهرى طفيف ، لا يمكن أن يمس تلك الروح الكامنة خلف تناسق الكلام وتناسب تراكيبه وانسجام ايقاعه.

---

(1) اعجاز القرآن : ص ٢٣٧
(2) انظر : تطور الأساليب النثرية فى الأدب العربى ، أنيس مقدسى ، ص ٢٣٧
(3) انظر : الصناعتين ص ٢٦٦
(4) انظر : دفاع عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات ، ص ٢١٦

والواقع أننا حينما نعاود النظر فى ذينك البيتين اللذين توقف عندهما الباقلانى ، واستشف منهما جوهر الصنعة عند البحترى — نجد أنهما يمثلان بصورة دقيقة حقيقة الطريقة الكتابية السائدة فى عصره . ففى البيت الأول :

يمشى الوغى والترس ليس بجنة   من حده والدرع ليس بمعقل

نجد أن الازدواج واضحا تماما بين عبارة : (والترس ليس بجنة) ، وعبارة : (والدرع ليس بمعقل) .

وكذا فى البيت الثانى :

مصغ الى حكم الردى فاذا مضى   لم يلتفت واذا قضى لم يعدل

نجد الازدواج أو الاعتدال بين عبارة : (فاذا مضى لم يلتفت) ، وعبارة : (واذا قضى لم يعدل) .

وأكبر الظن أننا لسنا فى حاجة الى التوكيد بأن خصائص الأسلوب المزدوج فى بيتى البحترى هذين ، هى الخصائص نفسها التى يمكن أن يلمسها أى باحث يتناول الأسلوب الكتابى السائد فى عصر الشاعر ،سواء أكان ذلك من حيث زنة الفواصل وقربها من بعضها البعض ، أومن حيث قصر العبارات وشدة ملاءمتها لبعضها البعض.(1)

والحقيقة أن هذا النمط الكتابى الذى تجلت صورته من خلال هذين البيتين سمة لائحة فى شعر البحترى ومعلم بارز من معالم أسلوبه.(2)

فهل يصح لنا اذن على ضوء جهد الباقلانى هذا أن نقول ان التأثر والتأثير

---

(1) ركز الاستاذ أنيس مقدسى طبيعة الاسلوب الكتابى المزدوج فى ثلاثة عناصر :
١— أن تكون الفواصل على زنة واحدة .
٢— أن لا تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثانى .
٣— أن تكون العبارات قصيرة متساوية ، والا فليكن الأخير أطول من الأول . انظر تطور الاساليب النثرية ص ١٤٣

(2) سوف نلتقى بأمثلة كثيره لهذه الظاهرة فى الفصل الذى خصصناه لدراسة آراء النقاد فى أسلوبه .

كان بين البحترى والكتاب ،ولم يكن بين البحترى وأبى تمام ؟ الحق أن جميع الظروف مهيئة لخدمة هذه الحقيقة الجديدة ، فقد عاصر البحترى سيادة مذهب التوازن الكتابى أحسن معاصرة ، ذلك أن حياته تمتد من سنة ٢٠٦ هـ الى سنة ٢٨٤ هـ على الأرجح (١) • بل ان من المقطوع بصحته حقيقة اتصال البحترى بنوابغ الكتاب فى عصره، أمثال ابراهيم بن المدبّر ، وأبى صالح بن يزداد ، وأبى الحسن على بن محمد بن فياض ، وأبى العباس أحمد بن ثوابة ، وسواهم • كذلك لم يكن اتصال البحترى بهؤلاء الأعلام اتصالا سطحيا يقف عند حدود علاقة شاعر مكتسب بممدوح من طبقة راقية ، وانما كان اتصال البحترى بهؤلاء الكتاب يصل الى درجة الصداقة التى يزول معها كثير من ألوان التحفظ والكلفة (٢) •

على أن مما يهيئ قبول فكرة تأثر البحترى بالاتجاه الكتابى السائد فى عصره ، بصورة أدعى الى الدقة وأقرب الى المعايير النقدية الموضوعية ،هو تلاؤم حقيقة هذا الأثر الكتابى مع كثير من القضايا المتعلقة بشعر الرجل ، وتفسير هذه القضايا على ضوء هذا الأثر تفسيرا أميل الى العمق ، وأقرب الى حقائق النقد •

ولعل فى مقدمة هذه القضايا قضية انتصار الكتاب لشعر البحترى والتفافهم حوله ، كما نوه الباقلانى بذلك من قبل • فها هنا نستطيع أن نقول ان تعلق الكتاب بشعر البحترى ، قد تم فى نطاق (عملية تأثر وتأثير جدلية) ، فكما أثر الكتاب فى البحترى بحيث أصبح أسلوبهم فى الكتابة قدوته الفنية ونموذجه الأعلى ، أثر البحترى هو الآخر فى جماعة الكتاب ، بحيث أصبح شعره له وقع خاص فى أذواقهم ، بل صورة جديدة من أنفسهم تطالعهم كلما تصفحوا شعره•

كذلك فان من هذه القضايا التى تلائم حقيقة تأثر البحترى بالكتاب ، ويسهل

---

(١) انظر : وفيات الأعيان : ج ٦ ص٢٨
(٢) انظر الفصل الذى عقده الصولى عن صلة البحترى بالكتاب فى كتابه أخبار البحترى ، ص ١١٢ ـ ١١٩

تفسيرها على ضوء هذه الحقيقة نفسها ــ قضية شيوع عنصر الطباق فى شعره وغرامه بـه غراما يماثل غرام أبى تمام بعنصر الجناس[1] .

فعلى ضوء الأثر الكتابى فى شعر البحترى نستطيع أن نقول ان عنصر الطباق من أهم العناصر البديعية التى تحقق للشاعر سمة الاعتدال ، أو التوازن الكتابى . ذلك أن الطباق لا يكتمل عادة الا من خلال كلمتين متقابلتين على نحو ما من أنحاء التناقض وصرف النظر عن المعنى الذى يراد من الطباق ، فان توفر كلمتين متقابلتين يحقق قيمة صوتية تتمثل فى تناسب ايقاع الكلمات ، وتآلفها الموسيقى داخل الاطار التقليدى لموسيقى البيت الشعرى . وكذلك يمكن أن نضيف الى عنصر الطباق الذى تنبه القدماء الى عناية البحترى به كل ألوان البديع المزدوج أو الثنائى ان صح التعبير ، مثل المقابلة والتقسيم وما شاكلهما ، فللبحترى عناية جادة بهذا اللون من البديع ، وديوانه أقرب وثيقة الينا ، فقلما نجد قصيدة من قصائده ، تخلو من هذه الألوان البديعية المرقعة التى لانكاد نشك فى أنها من أهم الأسرار الفنية الكامنة وراء (الموسيقى الداخلية)[2] فى شعره ، تلك الظاهرة التى طالما شغلت النقاد واستهوت أذواقهم .
وحسبنا أن نمثل على هذه الحقيقه بهذه القطعة من شعره[3] :

بلونا ضرائب من قد نـرى	فما ان رأينا لفتح ضريبـا
هو المرء أبدت له الحادثـا	ت عزما وشيكا ورأيا صليبـا
تنقل فى خلقى سـؤدد	سماحا مرجىّ وبأسا مهيبـا
فكالسيف ان جئته صارخـا	وكالبحر ان جئته مستثيبـا

---

(١) انظر اعجاز القرآن ص : ١١٠ ـ ١١١

(٢) يعتبر الدكتور شوقى ضيف من أوائل الباحثين الذين لاحظوا ظاهرة الموسيقى الداخلية فى شعر البحترى ، وان كان قد ذهب مذهب آخر فى تفسير هذه الظاهرة . وقد تعمدنا أختيار القطعة نفسها التى أختارها الدكتور شوقى ضيف ، لكى تتضح حقيقة ما نذهب اليه . انظر الفن ومذاهبه ، ص ٧٧ ومابعدها .

(٣) ديوان البحترى : ج ١ ص ١٥١

وحقيقة الموسيقى الداخلية الظاهره فى هذه القطعة ،تكتسب وجودها من جهد الشاعر فى استخدام البديع الكتابى الموقع بطبيعته ، فقوله فى البيت الثانى (عزما وشيكا ، ورأيا صليبا) مزاوجة كتابية ، وهى عبارة موقعة بطبيعتها ، ومع أنها لاتحدث نشازا داخل الموسيقى التقليدية للبيت ، فهى مع ذلك يمكن أن توصف بأنها عبارة ذات كيان موسيقى مستقل • وقس على ذلك عبارة (سماحا مرجى ،وبأسا مهيبا) ، وكذلك عبارة (ان جئته صارخا) فى الشطر الأول من البيت الأخير وعبارة (ان جئته مستثيبا) المقابلة لها فى الشطر الثانى • فكل هذه العبارات وما يشاكلها ••• عبارات مصوغة كتابية فنية ، استطاع البحترى بحسه الفنى وملكته البلاغية أن يزواج بين موسيقاها الأصلية ، وموسيقى الشعر التقليدية ، فكانت ثمرة هذا الجهد الرائع أن غنى شعره بهذه الموسيقى المكثفة ذات المستويين الموسيقيين النثرى والشعرى•

هكذا يتضح أن هذه القضايا الفنية مما يتعلق بشعر البحترى ، وربما غير هذه القضايا — تجد لها تفسيرات ملائمة على ضوء تأثر الشاعر بالاتجاه الكتابى السائد فى عصره • وهذا عندنا من أقوى الأدلة التى يمكن أن يدكن اليها الباحث فى تأييد ما ذهب اليه الباقلانى حينما نفى الصلة الفنية بين أبى تمام والبحترى ، وأثبتها بين البحترى وكتاب عصره•

وبعد ، هذه وسائل الباقلانى فى بحث مذهب البحترى ، الذى تقرر عنده أنه مزيج من الطبع والصنعة ،وهى بلا مراء وسائل منهجية وموضوعية ، بل انها فنية وكاشفة • فصنعة البحترى بهذا الوجه الجديد صنعة كتابية تخلو على الأقل من تلك الرواسب ، ومن أو المعضلات التى منيت بها صنعة أبى تمام ،كالاحتفاء بالتجنيس ، والاستعارات البعيدة ، ومحاولة المعانى الغامضة ،وما الى ذلك من المعوقات التى يمكن أن تقف فى مجرى الطبع الشعرى • واذا كانت صنعة البحترى قد استرفدت قوامها من خارج دائرة الشعر ، فانما ذلك فى حدود الاحتفاء بالقيم الصوتية وتكثيف الموسيقى الشعريه ، وهى قيم فنية صرفة ، لا يمكن أن تعكر معانى الشعر ، أو تتسبب فى غموضها ، بل ان هذه القيم الفنية التى لاتكاد أن تخرج

عن تحسين الايقاع الصوتى ، الماثل فى تلاؤم الألفاظ وتناسب التراكيب ، هى أفضل القيم الفنية التى يمكن أن تلائم موهبة الطبع التى شهر بها البحترى •

ولكى نستكمل دراسة مذهب البحترى على ضوء اتجاه الطبع والصنعة ، لابد لنا من المرور ببعض نقاد المغرب ممن أسهم فى نقد مذهب البحترى •

ويأتى ابراهيم بن على الحصرى فى المقدمة • وهو على أية حال ذو بضاعة يسيرة فى مجال النقد الأدبى ، وبضاعته هذه لاتتجاوز الآراء المقتضبة أو الخواطر السانحة مما هو مبثوث فى كتابه المشهور (زهر الآداب وثمر الألباب) •

وعلى الرغم من ذلك فقد ظفرنا للحصرى برأى أصيل فى مذهب البحترى ، استهله بالحديث عن شعر الطبع وشعر الصنعة • قال : " قلت : والكلام الجيد الطبع مقبول فى السمع ، قريب المثال ، بعيد المنال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ، يدنو من فهم سامعه ، كدنوه من وهم صانعه • والمصنوع مثقف الكعوب ، معتدل الأنبوب يطرد ماء البديع على جنباته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته ، كما يجول السحر فى الطرف الكحيل ، والأثر فى السيف الصقيل • وحمل الصانع شعره على الاكراه فى التحمل ، وتنقيح المبانى دون اصلاح المعانى يعفى آثار صنعته ، ويطفىء أنوار صيغته ، ويخرجه الى فساد التعسف ، وقبح التكلف • والقاء المطبوع بيده الى قبول ما يبعثه هاجسه ، وتنفثه وساوسه ، من غير اعمال النظر ، وتدقيق الفكر ، يخرجه الى حد المشتهر الرث ، وحيز الغث ، وأحسن ما أجرى اليه ، وأعول عليه ، التوسط بين الحالين ، والمنزلة بين المنزلتين من الطبع والصنعة ••• والبحترى عن هذا القوس ينزع والى هذا النحو يرجع "(1) •

وموقف الحصرى هذا موقف لامع ، يدل على نظر صائب وخبرة واعية بفن النقد الأدبى ، ففى كلام الناقد ما يدل على وعيه بطبيعة تيارى الطبع والصنعة ، اللذين طالما تجاذبا أدب العربية • فقد عرض الحصرى كل تيار الى جوار خصائصه الفنية ، بطريقة منظمة قلما نعرف لها نظير عند السابقين • فهذا شعر الطبع يتحلى بخصائص فنيه معينه :

---

(1) زهر الآداب : ج ٣ ص ٨٥٩ ــ ٨٦٠ •

أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة

قريب المثال ، بعيد المنال

يدنو من فهم سامعه ، كدنوه من وهم صانعه •

وعلى الرغم من أن هذه الخصائص الفنية جاءتا بها الحصرى فى قوالب أدبية ، قد تحجب بعض معالم موضوعية النقد الأدبى ، على الرغم من ذلك فان هذه الخصائص ، تؤكد جمال شعر الطبع ، وما ينطوى عليه هذا الجمال من جاذبية وسحر فنى ، تتمثل فى جودة توصيل لغة هذا الشعر ، وقوة تأثيرها ، بحيث لاتكاد تفقد شيئا ذال بال من شحنتها العاطفية • ومع أن هذه المظاهر الفنية توحى ببدائية هذا النمط من الشعر ، وسهولة قرضة ، فهى ليست سوى مظاهر خادعة ، وأغشية شفافة تخفى وراءها سر العبقرية المجهول ، الذى يطبع هذا اللون من الشعر بطابع (السهل الممتنع) •

والى جانب شعر الطبع ، يبرز الحصرى خصائص شعر الصنعة • فهو على حد تعبيره :

معتدل الأنبوب ، مثقف الكعوب •

يطرد ماء البديع على حنباته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته •

وهذه خصائص تدور حول تهذيب أسلوب هذا اللون من الشعر ، وشدة العناية به ، بحيث يبدو متماسكا قويا لا أثر فيه للضعف أو الاختلال الذى ربما يطرأ على شعر الطبع ، نتيجة ارساله على السجية ، واعفائه من التنقيح والتفتيش • والى جانب القوة الماثلة فى أسلوب شعر الصنعة يلحظ الناقد من طرف خفى فنية البديع وما تنطوى علية من قدرة على أسر الحسن الجمالى •

على أن أصالة الحصرى لم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل تتجلى فى نقده لكلا الاتجاهين ، خاصة حينما يحاول كل اتجاه أن يسيطر على الشعر سيطرة تامة ، فان كل اتجاه والحالة هذه يقف بالشعر على شرفة الاخفاق ، فشعر الصنعة عرضة للتكلف والجمود حيث لا يفى آخر الأمر بعاطفة ولا ينبض بتأثير • وشعر الطبع عرضة هو الآخر للضعف وهلهلة البناء الشعرى ، وسطحية الشعور نفسه •

والموقف الصحيح فى نظر الحصرى يكمن فى التقاء تيارى الطبع والصنعة ، وتزاوجهما فى منبع واحد ، بحيث يمكن لكل أجنحة الفن وامكانياته التعاون على نقل الشعر الى أقصى أفق ممكن من السمو والجمال .

وقد انتهى الحصرى كما رأينا الى أن مذهب البحترى هو الذى يمثل الموقف الصحيح ، أو الموقف المتكامل من الطبع والصنعة . وعلى الرغم من أن الحصرى لم يتناول مذهب البحترى فى حد ذاته بشئ من الدراسة أو التحليل ، فتحليله لمذهبى الطبع والصنعة على هذا النحو الذى مرّ بنا ، من أبلغ الأدلة على أن الرجل قد ثقف شعر البحترى ، وتشبع به ، وأن رأيه — لهذا السبب — يمكن أن يؤخذ مأخذ الاعتبار . فهكذا جاء رأى الحصرى حلقة جديدة وقوية فى سلسلة اتجاه الطبع والصنعة الذى بدأناه بالقاضى الجرجانى . هذا اذا لم يكن رأى الحصرى من أكثر الآراء صراحة فى التنبيه الى مذهب البحترى ، وأنه يقوم على التوازن الدقيق بين الطبع والصنعة .

ونختم نقاد هذا الاتجاه بعلم بارز من أعلام النقد العربى فى القيروان ، ذاك هو الحسن بن رشيق القيروانى صاحب كتاب العمدة . فقد حفظ لنا القيروانى فى كتابه هذا كثيرا من نصوص النقد الأدبى الثمينة مما ورثه عن تراث المشرق . كما نجد له بين الحين والحين لفتات أصيلة فى شعر البحترى سوف نعرض لها فى أماكنها الخاصة من هذا البحث .

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، انما هو رأيه فى مذهب البحترى . ويأتى هذا الرأى من خلال حديث القيروانى عن صنعة أبى تمام والبحترى . يقول : " واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين فى القصيدة بين القصائد ، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه ، وصفاء خاطره . فأما اذ كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وايثار الكلفة . وليس يتجه البته أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد ، كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى وغيرهما . وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها : فأما حبيب فيذهب الى حزونة اللفظ ، وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا وكرها ، يأتى

للأشياء من بعد ، ويطلبها بكلفة ، ويأخذها بقوة • وأما البحترى فكان أملح صنعة ، وأحسن مذهبا فى الكلام ، يسلك منه دماثة وسهولة مع احكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة "• (١)

ولعل أول ما يتبادر الى الذهن من حديث القيروانى هذا هو أن البحترى فى نظره من شعراء الصنعة شكلا ومضمونا ، لاسيما حينما قال : (وليس يتجه البته قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى •••) • فظاهر هذا الكلام يوحى الى المتعجل بأن القيروانى يضع البحترى الى جوار أبى تمام من حيث الكلف بالصنعة ، والتأتى اليها بكل سبب • ولكن حديث القيروانى هذا ، لا يعدو أن يكون صورة اجمالية يليها تفصيل دقيق • (٢)

نعم لقد فصّل ابن رشيق هذه الصورة الاجمالية ، حينما وصف صنعة أبى تمام على حد ذاتها بالتكلف ، واستكراه الألفاظ البعيدة بالقوة والاقتسار • وحينما وصف صنعة البحترى بالملاحة ، والحسن والدماثة والسهولة ••• ومع أن هذه الأوصاف التى رصدها القيروانى فى مجال حديثه عن صنعة البحترى أوصاف انطباعية ، فهى أفضل ما يمكن أن يميز استقلال صنعة البحترى ، وعدم انتسابها الى صنعة أبى تمام•

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٣٠•

(٢) من خلال هذه الصورة الاجمالية فهم بعض المعاصرين موقف ابن رشيق بين الشاعرين • فالدكتور شوقى ضيف يقول :
" ونحن لا نغلو غلو ابن رشيق فنسلكه (يعنى البحترى) مع أبى تمام فى طائفة واحدة "• الفن ومذاهبه ص١٩٣
وقد تابع الدكتور محمود الربداوى شوقى ضيف فى هذا ، فقال عن رأى ابن رشيق أعتبر أبا تمام والبحترى من أصحاب مذهب الصنعة على حد سواء ••• " الـخ ••• الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ص ٣٩٠•

ومهما يكن الأمر فان حديث القيروانى عن صنعة البحترى يشهد بأن الناقد قد أخذ فى اعتباره قضية تلاقى تيارى الطبع والصنعة عند البحترى ، وامتزاجهما فى مجرى فنى واحد • والشاهد هو هذه النعوت التى نعت بها الناقد صنعة البحترى ، فانها نعوت انطباعية كما أشرنا (١) ، كثيرا ما رددها النقاد فى مجال وصف الشعر المطبوع بل ان القيروانى أدرج فى وصفه لصنعة البحترى سمة فنية من أهم سمات أسلوب الشعر المطبوع ، بل من أهم السمات التى تركها الطبع فى أسلوب شعر البحترى ، تلك هى سمة (قرب المأخذ) التى سوف نتعرف عليها ، وعلى وجه صلتها بطبع البحترى ، حينما تعين دراسة آراء النقاد فى أسلوبه •

وبعد ،

اكتملت أمامنا معالم الصورة الثالثة لمذهب البحترى • وانها الصورة خليقة بأن نقف أمامها ، وأن نطيل التأمل فى معالم النضج والكمال فيها •

ولعل أول ما يسترعى انتباهنا فى موقف نقاد الاتجاه الثالث ، ازاء مذهب البحترى ، هو أنه موقف وسط عار عن التطرف البغيض ، أو الجمود المذهبى الذى كان وسما لائحا على الاتجاهين السابقين ، اذ لم يفصل نقاد الاتجاه الثالث بين الشاعر وعصره وما غلب على هذا العصر من صبغة فنية ، كما هو الحال مع نقاد الاتجاه الأول الذين نحوا بالبحترى الى الأوائل ، ولم يأبهوا الى مافى شعره من بذور العصر وعناصر الجديد • كذلك لم يغمس نقاد الاتجاه الثالث الشاعر فى غمار البديع ، أو ينتهوا به الى أنه صورة تقليدية لأبى تمام ، كما هو الشأن مع نقاد الاتجاه الثانى الذين حاولوا جهدهم فى الصاق البحترى بأبى تمام ، وأنه مقلد له لا يعرف بديعا سوى بديع أبى تمام ، ولا يرى طريق الشعر الا بعينى أبى تمام • ومن هنا يكون الموقف الوسط ، هو أسلم المواقف وأبعدها عن نقائص الموقفين السابقين ، كما أنه أقرب الى منطق الواقع ، وأشد صلة بمفاهيم التطور ، وما تنطوى عليه من حقائق ، كممازجة الأصالة بالمعاصرة ، ونمو

---

(١) انظر رأى الحصرى الآنف الذكر ، وانظر رأى ابن قتيبة فى المطبوع : الفصل الأول ص٨ •

الجديد من خلال القديم •

واذا كان الاعتدال أو الموقف الوسط معلما بارزا من معالم الصورة الثالثة لنقاد مذهب البحترى ، فان ثمة معلما آخر لا يقل أهمية عن هذا • ويكمن هذا المعلم فى طريقة بناء الأحكام النقدية ، فعلى الرغم من ضعف المنهجية النقدية عند القدماء بوجه عام ، فقد لمسنا عند نقاد الاتجاه الثالث غير قليل من الأناة والتحفظ فى اطلاق الأحكام النقدية ، بل لمسنا وسائل نقدية جادة ، خاصة عند أبى بكر الباقلانى الذى أثار قضايا فنية صرفه ، كما أعتمد على التحليل والمقارنة فى بعض المواضع • وبصورة عامة فان وسائل نقاد الاتجاه الثالث تعتبر أكثر تطورا ، وأقرب الى دائرة الموضوعية ، خاصة حينما تقاس بوسائل السابقين من النقاد •

والى جانب هذين المعلمين البارزين اللذين اتضحا معنا فى الاعتدال ، وموضوعية الوسائل الى حد ما ، يبرز معنا معلم ثالث ، هو طبيعة النتائج التى انتهى اليها نقاد الاتجاه الثالث ، وأهمية هذه النتائج كذلك • ففضلا عن حقيقة مزج البحترى بين الطبع والصنعة ، تلك الحقيقة التى تعاورها النقاد الأربعة ، كل من جانبه الخاص وطريقته الخاصة ـ هناك حقائق جديدة كل الجدة ، ويكفينا منها حقيقة صنعة البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى الذى هو فن الكتاب فى القرن الثالث ، وليس شعر أبى تمام كما غلب على ظن الكثير • ولا نحب أن نسترسل فى تبيان ما يترتب على هذه الحقيقة من أمور ، كقابلية الشعر العربى للانفتاح منذ القديم ، وكطبيعة التأثر والتأثير بين الأجناس الأدبية القديمة •••• الخ ولكن يكفينا التنويه بأقل ما فى هذه الحقيقة ، وهو ظهور البحترى فى ثوب جديد ، ينفى عنه وصمة التقليد ، سواء تقليد القدماء والرضا بمذهبهم الذى هو مذهب الطبع الخالص ، أو تقليد أبى تمام والرضا بمذهبه الذى هو مذهب البديع الخالص • لم يتوار البحترى فى ظلال الآخرين اذن ، بل ظهر كشاعر أصيل قابل للتأثر والتأثير ، فى حدود ما يلائم ذوقه البلاغى ، ويتفق مع موهبته الشعرية • فقد أعرض البحترى عن مذهب أبى تمام ومعضلاته البديعية ، وأقبل على الكتّاب وطريقتهم

فقبس منها النغمات الموقعة ، والموسة ، الداخلية التى لا يكاد يخطئها من له أدنى ذوق أدبى •

هذه أهم معالم النضج ومناحى الكمال فى الصورة الثالثة والأخيرة لمذهب البحترى • وهى معالم ومناح متطورة خلت منها أو كادت الصورتان السابقتان ، الأمر الذى يجعلنا نؤكد أن الصورة الأخيرة ، وما انطوت عليه من حقائق لامعة هى الصورة الخليقة بالبقاء ، بل انها الجديرة بأن تعدل كل المفاهيم ، لاسيما تلك المفاهيم الخاطئة التى تأثرت بما فى الصورتين السابقتين •

الباب الثانى

الأصول الفنّية لمذهب البحترى

الفصـــل الأول

((الأسلـــوب))

تمهيـــد : في الأسلوب الأدبي ، وأسلوب الشعر :

الأسلوب هو طريقـة الأديب الخاصـة في اختيار الألفاظ وتأليفهمـــا للتعبير بها عن المعاني بقصد الايضاح والتأثير(١). وهو لا يعني ألفاظا مجـــردة أو قوالب فارغـة ، " بل المقصود منحـى الكاتب العام وطريقته في التأليـــف والتعبير والاحساس على السواء "(٢). وبعبارة موجـزة ، ان الأسلوب صورة وفكـــرة ، وجسم وروح في وقت واحــد .

والأسلوب في عـرف النقد العربي لا يختلف كثيرا عما قدمنا . فقد عرفـــه الامام عبدالقاهر الجرجاني بأنه " الضرب من النظم والطريقة فيـه "(٣). وهـــو تعريف موفق ، يشمـل الخاص والعام . فالنظـم هو الأسلـوب أيا كان ، والضرب هو الذي يحـدد خصوصيـة الأسلوب . فأسلوب أديب من الأدباء ، هو ضـــرب من النظم ، وأسلوب جنس من الأجناس الأدبيـة ، هو كذلك ضرب من النظـــم وأسلوب لغة من اللغات هو أيضا ضرب من النظم .

وقد عرض ابن خلدون لمعنى الأسلوب وما المراد به عند النقاد ، فقـــال : " ... عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الـــذي يفرغ فيه . ولا يرجـع الى الكـلام باعتبار افادته أصل المعنى الذي هـــو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هـــو

---

(١) انظر : الأسلوب ، أحمد الشايب ، ص ٤٤ . وانظر : دفاع عن البلاغـــة ص ٧٠ .
(٢) في الأدب والنقد : ص ١٠
(٣) دلائل الاعجاز : ص ٤١٨

وظيفة البلاغة والبيان ... انما يرجع الى صورة ذهنية ... وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب ، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب ، باعتبار الاعراب والبيان ، فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة ، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه . فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "(١).

ويتضح من كلام ابن خلدون هذا ، التامه بتعريف الامام عبد القاهر السابق ، خاصة حينما عبر عن الاسلوب بالمنوال أو القالب ، أي الهيئة التي تنتظم فيهما التراكيب . غير أنه ركز في كلامه على جانب آخر ، ربما لم يسبق اليه من قبل . ذلك هو كيفية استفادة الأسلوب ، أو طريقة تحصيله . فالأسلوب عند ابن خلدون صورة ذهنية للتراكيب لا يمكن تحصيلها الا بعد اطلاع واسع على كلام العرب ، ومراقبة واعية لجريان طرائق النظم العربي . أو هو كما عبر في موضع آخر " هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب "(٢) . واذا اتضح أن تبلور الأسلوب ، وارتسام آثاره في النفس ، لا يكون الا عن طريق التشبع بالأدب والممارسة له — تكون قضية العلوم التقعيدية ، كالنحو والبلاغة ، قضايا هامشية في تحصيل الأسلوب . نعم انها تفيد بعد ذلك في ضبط ما يصدر عن المنشىء ، لأنها معايير أصلا ، وليست أمثلة تحتذى من بداية الطريق .

والملاحظة أن ابن خلدون لم يناقش مبدأ خصوصية الأسلوب الأدبي ، حتى انه ليخيل لمن يمر على كلامه هذا أن الأسلوب — عنده — لا يعدو قضية تقليد للآخرين ، لا أثر فيه لخصوصية المنشئ ، ونكهته الخاصة — وهذا هو ما فهمه بعض الباحثين(٣) ولكن يبدو أن مثل هذا الفهم فيه نوع من الاجحاف بابن خلدون ،

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٣ — ٤٧٤

(٢) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٤

(٣) انظر : الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ، د. محمد عيد ، ص ٤٩

فهو ما دام أنه يتكلم عن الأسلوب في الميدان الأدبي ، فلابد أن تفهم خصوصية الأسلوب ضمنا ، لأن أي أسلوب أدبي ينطوي دائما على جانبي الخاص والعام ، أو الشخصي واللاشخصي . ولا شك أن العام هو عبقرية لغة القوم التي نسج خيوطها الأجداد وأن الخاص يمكن اكتشافه بعد ذلك حينما تحاول دراسة أي أسلوب شخصي.

أسلوب الشعر :

يجب علينا قبل أن نطرح أي تصور لأسلوب الشعر، أن نؤكد في هذا الجانب حقيقة ذات أهمية خاصة ، هي أن لغة الشعر بوجه عام لغة تركيبية، وأن لغة النثر بوجه عام لغة تحليلية ، والسبب هو غلبة الانفعال على الشعر ، وغلبة التفكير على النثر .(١)

مثل هذه الحقيقة قد تفيدنا في أن نتعمق ما يطرح من تصورات نقدية ازاء أسلوب الشعر . هذا من جانب ومن جانب آخر ، فان من شأن هذه الحقيقة أن تقينا شر التورط في تحديد أسلوب الشعر بخصائص معينة ، قد لا تكون موضع اتفاق جميع النقاد . لاسيما أن فن الشعر فن لا يمكن تعريفه ، وحتى لو أمكن تعريفه فلن يقنع هذا التعريف كل النقاد .

لنقل مثلا ان أسلوب الشعر يمتاز بالوزن والقافية ، وان كلماته مصقولة ، وان الصور الفنية فيه أقوى ، وان تراكيبه أكثر حرية من تراكيب النثر من حيث التقديم والتأخير وان هذه التراكيب في الشعر أميل الى الايجاز والقصد .(٢)

ولنقل مرة أخرى ان اسلوب الشعر يعتمد التصوير البياني أكثر مما يعتمد التصوير

---

(١) انظر : الأدب وفنونه ، د . عزالدين اسماعيل ، ص١٣٢

(٢) انظر : الأسلوب ، ص ٦٤

المباشر (١) ، ولنقل مرة ثالثة ان اثارة الشعور والاحساس مقدمة فى الشعر على اشارة الفكر المعهودة فى النثر ، كالقصة والمسرحية (٢) .

ان كل هذه التصورات وغيرها ترجع الى جوهر اللغة فى الشعر ، وأنها تركيبية وليست تحليلية . ومعنى ذلك أن اللفظة فى الشعر عبارة عن ذرة متفجرة بطاقات فنية متنوعة . فهى " محتوى عقلى ، وايحاء خيالى ، وصوت تصويرى " (٣) . وربما يكون فيها طاقات فنية أخرى ، لم يحن اكتشافها بعد . هذا الى جانب أن الكلمات فى الشعر " لاتكتفى بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معانى كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق — أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها " (٤) . وهكذا يتضح أن لغة الشعر ، بكثافتها الفنية هى أساس كل التصورات النقدية التى تحاول أن تميز لنا أسلوب الشعر عن غيره من الأساليب.

اما أسلوب الشعر فى نقدنا العربى القديم ، فأكبر الظن أنه لم يدرس الى الآن دراسة جادة ، تعالج كل التصورات النقدية القديمة التى دارت حول الشعر .

هناك مثلا تصور تقليدى لا يميز الشعر عن غيره بأكثر من عنصر الوزن ، أو العنصر الموسيقى . ويمكن أن نلتقى بهذه النظرة عند ابن طباطبا العلوى فى تعريفه للشعر بأنه " ... كلام منظوم بائن عن المنثور ... بما خص به من النظم " (٥) . ويتكرر الموقف نفسه عند قدامه بن جعفر فى القرن الرابع (٦) . وعند ابن رشيق القيروانى فى القرن الخامس (٧) . ويبدو أننا لسنا بحاجة الى القول بأن عنصر الوزن وحده ، رغم أهميته ، أقل من أن يكون الفارق الوحيد بين الشعر وسواه من فنون النثر الأخرى ولعل أقرب ثغرة فى هذا التعريف هو أنه يفتح الباب على مصراعيه لكل قول موزون ، حتى لو كان ذلك منظومات العلوم ، كمنظومات النحو والفقه .

---

(١) انظر : الأدب وفنونه ، محمد مندور ، ص٤٠
(٢) انظر : النقد الأدبى الحديث ، ص ٣٧٧
(٣) الأسس الجماليه فى النقد العربى ، ص٣٦٨
(٤) نظرية الأدب : ص٢٢٥ (٥) عيار الشعر : ص٣
(٦) انظر : نقد الشعر ، ص١١ (٧) انظر : العمدة ج ١ ص١١٩

والى جانب هذا التصور التقليدى ، كان ثمة تصور آخر - غير مشهور - يلح على الجانب الابداعى من الشعر ، أو يقرن الشاعرية بالفطنة . ويرجع هذا التصور فيما نعتقد الى كبار اللغويين الذين عاشوا فى القرن الثانى ، كيونس بن حبيب ، والخليل بن أحمد . فيونس كان يقول : " انما سمى الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه مالا يشعر به غيره (١) " . ويؤكد الخليل على أن من مزايا الشعراء " .... استخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وايضاحه (٢) " . ولا يبعد سيبويه عن هذين ، فقد كان يرى أن الشاعر " سمى شاعرا لفطنته (٣) " .

ومثل هذه التعريفات التى تلح على الجانب الابداعى فى الشعر ، تدلنا دلالة واضحة على أن فى أذهان هؤلاء النفر من اللغويين تصورا متطورا للشعر ، وأن هذا التصور يتصل بنوعية الادراك التى يمتاز بها الشاعر .

ويبدو أن أفضل دليل - عند هؤلاء - على فطنة الشاعر ، وعلى امتياز ادراكه ، هو قدرته على انتاج الصورة الفنية . ولهذا السبب تقترن فطنة الشاعر بقدرته على التشبيه ، على نحو ما نجد عند المبرد الذى يذهب الى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل اذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره (٤) " . وهكذا يتضح أن اللغويين لم يكن يعنيهم فى أمر الشعر ، وكيفية تمييزه ، أمر الوزن ، أو العنصر الموسيقى ، بل كان يعنيهم أمر آخر ، يتصل بالخيال ، ووضوح الصور الفنية فى الشعر .

وأغلب الظن أن تصور اللغويين هذا ، قد أخذ سبيله الى بعض النقاد فى

---

(١) نور القبس المختصر من المقتبس : ص ٤٩
(٢) منهاج البلغاء : ص ١٤٤
(٣) لسان العرب : ج ٦ ص ٧٧
(٤) الموشح : ص ٣٨٠

القرن الرابع ، وعلى رأس هؤلاء ، ابن أبي عون الذي يرى " أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء ، منه المثل السائر ... ومنه الاستعارة الغريبة، ومنه التشبيه الواقع النادر ... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط، أو دون ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه ...(١) " ويتضح من رأى هذا الناقد أهمية الصورة الفنية في الشعر ، بل أن ابن أبي عون يحد الشعر بمدى توفر عنصر (التصوير البياني) فيه . أما ما اتضح خلوه من هذا العنصر فهو كلام لا فائدة فيه .

ويخيل الينا أن مثل هذه النظرة التي أخذت منذ وقت مبكر تستشعر أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر ، أثارت فيما بعد ما يشبه الشك في جدوى تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى . ولعل هذا ما نجده عند صاحب " البرهان " الذي يرى أن " الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ... ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ... فكل من كان خارجا عن هذا الوصف ، فليس بشاعر وان أتي بكلام موزون مقفى(٢) " . ويتضح من هذا الكلام أن الشاعرية تمتاز في نظر صاحب البرهان بالفردية ، التي أفضل ما يميزها اعتماد الشعر على الصورة ، كما رأينا عند اللغويين ، وفي كلام المبرد خاصة . أما قضية الوزن والقافية فلم تعد في نظر هذا الناقد من الأمور التي يؤبه بها في مجال تمييز الشعر ، والتعرف على أبرز سماته الخاصة . والواقع أن هذا التركيز على العنصر التصويري في الشعر كان في امكانه أن يدخل تعديلا مبكرا على تعريفه الشائع في كتب كبار النقاد . لكن يبدو أن هذا التعديل لم يحدث الا في وقت متأخر جدا ، وعلى وجه التحديد ، نلتقي بهذا التعديل عند ابن خلدون ، الذي يقول : " واذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حدا

---

(١) التشبيهات : ص ١ — ٢

(٢) البرهان في وجوه البيان : ص ١٦٤

أو رسما للشعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا الغرض . فانا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه . وقول العروضيين في حده : انه الكلام الموزون المقفى ، ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده ، ولا رسم له ... فنقول : الشعر هو الكلام البليغ ، المبني على الاستعارة ، والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به "(١) . وعلى الرغم من أن ابن خلدون يحاول أن يخدعنا بأنه أول من أدرك فداحة الخطأ في اقتصار تعريف الشعر على الوزن والقافية ، أو التعريف العروضي كما سماه ، على الرغم من ذلك يظل لابن خلدون فضل جبر التعريف التقليدى المتوارث ، حينما أدرك أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر من خلال أبرز أنماطه المعروفة كالاستعارة والأوصاف أو على وجه الدقة ما تقوم عليه الأوصاف كالتشبيهات ، ونحوها من وسائل التصوير البياني . وبهذا نستطيع أن نقول ان أفضل تصور لأسلوب الشعر عند القدماء هو تصور ابن خلدون هذا . فقد استفاد الرجل من التعريف التقليدى عنصر الموسيقى ، وما يتصل به كالقافية . كما استفاد عنصر التصوير البياني من تلك اللمحات الرائعة التي ظهرت لنا عند كبار اللغويين ومن تلاهم من النقاد .

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٥

دراسة الأسلوب :

ليس هناك منهاج واحد متفق عليه ، فيما يتعلق بدراسة الأسلوب ، والتأتي الى كشف أسراره الفنية ، والتعمق فيها . ذلك أن الزوايا التي يمكن أن ينظر منها الناقد الى الأسلوب أكثر من أن تحصر ، فمن النقاد اليوم "من يبحث عن روح الكاتب ، أو الشاعر ، وما فيها من صدق الاحساس والأصالة . ومنهم من يؤثر روح التعبير الفني وما فيه من جمال في الصياغة ، واحكام في الصور . ومنهم يؤثر الكلمة الخلاقة من ناحية قدرتها على الايحاء والتصوير . ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أو روحية "(١). ولعل السر في تعدد هذه الزوايا واختلاف وجهات النظر ازاء الاسلوب ، يرجع الى طبيعة الأسلوب الأدبي المعقدة ، من حيث أنه " مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه ، ومن ذوقه "(٢). فاحتواء الأسلوب على هذه العناصر هو في الغالب ما يؤثر على اختيار الناقد ، وانصرافه الى ناحية معينة من نواحي الأسلوب ، يطيل وقوفه أمامها ويتدبر أسرارها .

واذا أنعمنا النظر في طبيعة دراسة الأسلوب الأدبي في النقد العربي ، رأينا أن جانب الشكل أو الصياغة الفنية ، هو الجانب الذي استهوى النقاد العرب ، واستحوذ على اهتماماتهم . فقد ركز نوابغ النقد العربي ، ابتداء من الجاحظ الى الامام عبد القاهر على هذا الجانب تركيزا بالغا .

فالجاحظ مثلا كان يرى أن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وانما الشأن في اقامة الوزن ، وتخير

---

(١) النقد التطبيقي والموازنات ، د . محمد الصادق عفيفي ، ص ٢١٠
(٢) دفاع عن البلاغة : ص ٧٦

اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك "[1] ومعنى ذلك أن معقد الاهتمام عند الجاحظ ، هو الشكل ، أو الصياغة التى تعتبر فى نظره مجلى عبقرية الأديب ، وسر خصوصيته .

ولا يبعد الآمدى كثيرا عن الجاحظ ، فهو مثله يرى أن " حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد "[2] . فالصياغة الأدبية فى نظر الآمدى ، هى موطن الجمال الأدبى (البهاء ، والحسن ، والرونق) ، ومستودع الأسرار الفنية فيه .

وربما يكون الامام عبد القاهر وحده هو الناقد المجلى فى هذا المضمار . فهو على حد علمنا أبرز ناقد استطاع أن يتولى نظرية الصياغة الأدبية بالبحث والتحليل الجادين . ولقد نعى على جماعة النقاد قبله ، وقوفهم عند حدود التقرير السطحى لأهمية الصياغة الأدبية ، أو التعبير الفنى . اذ لا يكفى فى اعتقاده أن يقال عن هذا التعبير الفنى : " انه خصوصية فى كيفية النظم ، وطريقة مخصوصة فى نسق الكلم بعضها على بعض "[3] . بل لابد للناقد الجاد فى نظره من أن يصف تلك الخصوصية ، ويبينها ، ويذكر أمثلتها ، وأن يقول : " مثل كيت وكيت "[4] .

والملاحظ أن الامام عبد القاهر هو الناقد الوحيد فيما نعلم ـ الذى استطاع أن يضطلع بمثل هذه المهمة الصعبة ، أعنى مهمة تحليل النصوص الأدبية فى الشعر والنثر ، والغوص على أسرارها الفنية . وفى كتابيه الرائعين (دلائل الاعجاز) ، و (أسرار البلاغة) تطبيقات أدبية ، وتحليلات بلاغية مسهبة تصدق حقيقة ما قلنا .

---

(١) الحيوان : ج ٣ ص ١٣١ ـ ١٣٢
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥
(٣) دلائل الاعجاز : ص ٨١
(٤) دلائل الاعجاز : ص ٨١

أسلـــوب البحـتـرى

اشتهر البحترى عند القدماء ببلاغة أسلوبه الشعرى ، فهو فى نظرهــــم ساحــر الكلمة ، وشعره " سلاســل الذهب "(١) بل لا نكاد نجـد وسطا أدبيـا قديما الا وفيـه ما يشير الى الاعجاب البالغ الذى تلقى به القدماء أسلوب هـــذا الشاعر .

ليس الكتاب وحدهم ــ كما عرفنا من قبـل(٢) ــ هـم الذين أعجبـوا بشعر البحترى ، وانساقوا خلف سحـر عبارته الفنى ، بل ان فى وسط البلغاء من كان يقول :ــــ " (استظهارى على البلاغـة بثلاثـة : القرآن ، وكـلام الجاحظ ، وشعـــر البحـترى "(٣) وربما يكون الشعراء من أكثر الأدباء تغنيا بأسلوب البحترى ، وبلاغته الرائعة . ولو ذهبنا نستعرض اشارات الشعراء الى بلاغـة البحترى ، وتأثرهم بهـا ، لطال بنا المقام . ولكن يكفينا أن نذكر هنا تنويـه القاضى الجرجانى ببلاغة البحـترى اذ يقول الجرجانى فى وصف قصيدة من قصائده ، ومدى تأثره فيها بالبحترى(٤) :

أهدت لمجدك حلـة موشيـــــة

تكســو الحســود كآبـــة وذبـــــولا

أحيت حبيبا والوليـد ففصـــــلا

منها وشائــح(٥) نسجهــا تفصيـــــلا

فأفادها الطائى دقـة فكـره

والبحـــترى دماثـــة وقبـــــولا

على أن الذى يهمنا بعد ذلك ، هو أن شهرة البحترى ببلاغـة الأسلوب الشعرى ، كانت عامـلا قويا خلف تنبـه النقاد الى هذا الأسلوب الجميل ، وضرورة دراستـــه وتحليل عناصره ، ومكوناته الفنيـه .

---

(١) وفيات الأعيان : ج ٦ ص٢٢ ــ (٢) انظر الفصل الثانى :ص
(٣) مقدمة ديوان البحترى : ج ١ ص٦
(٤) يتيمة الدهر : ج ٤ ص٢٠ ــ ٢١ . وانظر امتداح أبى الحسن محمد بن عبد اللــه السلامى لشعر البحترى ، وادعاء تأثره به فى : يتمية الدهر ، ج ٢ ص ٤٢٩ . وانظر : كذلك ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٤
(٥) الوشائح : جمع وشيحة ، وهى لحمة الثوب .

١ـ ألفاظـــــه :

اللفظـة وسيلـة الأديب فى التعبير فبها يتصل الأديب بجمهرة النـــــاس ، وعن طريقها يبلغ رسالته • ومن هنا اهتم النقاد ـ قديما وحديثا ـ بمسألـــــة الألفاظ فى الأدب ، اذ نظروا اليها من زوايا عـدة ، نظروااليها أحيانا مـــــن زاويـة لغويـة صرفـة ، ونظروا اليها كذلك من زاويـة بلاغيـة فنيـة ، وربما نظـــروا اليها من زوايا أخـرى •

والنقد الذى تيسـر لألفاظ البحـترى ، يمكن أن ينقسم الى قسمين ، قســم لغوى صرف ينظـر الى اللفظـة من حيث الاعتبارات اللغويـة الخالصة • وقســــم بلاغـى ينظـر الى اللفظـة نظرة فنيـة جماليـة من حيث الاعتبارات البلاغية المعروفة •

أ ـ ألفاظـه على ضـــوء المقياس اللغوى :

على الرغم من تحفظ البحترى ، وشـدة عنايته بشعره ،خطأه بعض النقــــاد فى كثير من استعمالاته اللغويـة • ابتداء من الآمـدى ، فى القرن الرابع الـــى أبى العلاء المعرى فى القرن الخامس الـهجـرى •(١)

والواقع أن النظرة المتأنيـة فى هذا النقد اللغوى الذى وجـه الى ألفـــاظ البحـترى ، تحملنا على التصريح بحقيقة هامـة ، هى أن هذا النقد لم يكن كلـــه نقدا خالصا خاليا من الزلل ، أو التجـنى على الشاعر • ولكى نؤيـد هذه الحقيقة ، لابد لنا من مناقشـة بعـض المآخـذ اللغويـة التى جاء بها بعض النقاد فـــى هذا الجانب •

يذهب الحاتمـى مثلا الى أن البحـترى أخطأ فى قولـه :

بياض البازى أصدق حسنـــا
ان تأملت من سواد الغـــراب

والسبب ـ كما يرى الحاتمـى ـ هو أن البحترى شـدد (الياء) من لفظـــة

---

(١) انظـر الموازنـة : ج ١ ص ٣٧٦ ـ ٣٧٧ •

(البازى) ، وذلك خطأ • لأن اللغات المسموعة فى هذه اللفظة ، لغتان فقط ، (باز) و (بأز) بالهمز[1] •

والحقيقة أننا لو سلكنا منهج الحاتمى هذا ، وذهبنا نتتبع اللغات المسموعة عن العرب فى هذه اللفظة ، لاتضح لنا أن استقراء الحاتمى ، كان استقراء ناقصا • فقد نص ابن دريد على أن " فى الباز ثلاث لغات ، بأز ، كما ترى ، والجمع أبؤز ، وباز ، مثل قاض ، والجمع بزاة ، وباز وبيزان ، مثل نار ونيران • ولغة رابعة ، بازى ، والجمع بوازى "[2] • وليس صاحب الجمهرة وحده ، هو الذى أكد أن فى (الباز) لغة مشددة (بازىّ) ، بل هذا ما أكده لغويان آخران هما ابن منظور[3] ، والزبيدى[4] •

وهنا نستطيع أن نقول ان مبدأ الاحصاء اللغوى الذى الجأنا اليه الحاتمى ، لم يكن فى صالحه ، بل كان فى صالح البحترى ، لأنه اتضح لنا أن استخدام الشاعر للفظة (بازىّ) بالتشديد ، انما كان استخداما صحيحا لا غبار عليه ، فهو مسموع عن العرب ، مثبوت فى مصادر اللغة • ومع هذا كله فنحن لانميل الى هذا التخريج ، وانما نرى أن الأمر لا يعدو أن يكون ضرورة شعرية ، ألجأت الشاعر الى اشباع الكسرة فى المضاف اليه (الباز) ، فنتج عن ذلك تشديد الياء • فهذا فى رأينا هو التخريج اللائق ، وهو أفضل من ذلك التقعر اللغوى الذى ذهب اليه الحاتمى •

ومثل موقف الحاتمى هذا ، موقف آخر نجده عند الشريف المرتضى ، فقد انتقد لفظة (رود) فى قول البحترى :

باتت بأحلام النيام تخرنى * رود التثنى كالقضيب المائد

حيث يرى الناقد أن " الرودة من النساء السريعة الشباب ، وهذا وصف لايليق بالتثنى ، وانما يليق بالمرأة ذات التثنى "[5] •• ولم يكتف المرتضى بهذا

---

(١) انظر الرسالة الموضحة : ص ٥٧
(٢) جمهرة اللغة : ج ٣ ص ٢٠٥
(٣) انظر لسان العرب : ج ١٨ ص ٧٦
(٤) انظر تاج العروس : ج ١٠ ص ٣٦
(٥) طيف الخيال : ص ٦١

النقد ، وانما ذهب الى تخريج لفظة (رود) فى بيت البحترى ، من وجهين :

الوجه الأول ، أن البحترى استعار للتثنى وصف صاحبه للمقارنة . والوجه الثانى ، أن سرعة الشباب لا تكون الا مع النعمة والرطوبة (١) .

والواقع أن بيت البحترى لم يكن فى حاجة الى هذا التخريج ، أو الى هذا التكلف !! ذلك أن نقد المرتضى للفظة (رود) ، نقد خاطئ أصلا ، بسبب عدم دقته . فالبحترى لم يقل (رودة) كما وهم المرتضى ، وانما قال (رود) . ومعنى (رود) أى (لينة) وهو المعنى المتداول فى كتب اللغة ، مأخوذ من قول العرب " ريح رود لينة الهبوب (٢) " . وهنا تكون لفظة (رود) فى بيت البحترى فى موضعها اللائق بها بل الدقيق جدا . ويكون معنى عبارة (رود التثنى) أى (لينة التثنى) . ويسوغ هذا أن البحترى قال بعد هذه العبارة : (كالقضيب المائد) ، أى القضيب الغض اللين . ويضاف الى اضطراب المرتضى هذا ، اضطراب آخر ، هو اعتقاده أن المرأة السريعة الشباب يقال لها (رودة) . فهذا ليس صحيحا عند التحقيق ، لأن المرأة السريعة الشباب ، يقال لها " رأدة بالهمز ... أو رؤودة على وزن فعولة (٣) " . وفيما يبدو أن تشابه هذه الألفاظ كان وراء خلط المرتضى واضطرابه فى نقد بيت البحترى .

واذا وصلنا الى أبى العلاء المعرى فى القرن الخامس ، وصلنا الى ذروة النقد اللغوى الذى دار حول لغة البحترى . فأبو العلاء المعرى له غرام خاص بالبحث فى العلوم اللغوية على اختلاف أنواعها . ولعل كتابه (عبث الوليد) أشهر من أن يشار اليه فى هذا الجانب . فهو سلسلة متوالية من المباحث اللغوية ، والنحوية ، والعروضية .

---

(١) انظر طيف الخيال : ص ٦١
(٢) لسان العرب : ج ٤ ص ١٧٤
(٣) تهذيب اللغة : ج ١٤ ص ١٦١

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، هو النقد اللغوى الذى وجهه أبو العلاء المعرى الى لغة البحترى . والواقع أن نقد المعرى هذا ينطبق عليه ما انطبق على نقد السابقين له ، أى انه فى جملته لا يخلو من الاضطراب وعدم الدقة . وحسبنا هنا أن نناقش بعض مآخذ المعرى على لغة البحترى ، لنرى من واقع النصوص ما يؤيد هذه الحقيقة من جانب ، وما يكشف عن اسلوب المعرى فى النقاش اللغوى من جانب آخر .

فعلى سبيل التمثيل ينتقد أبو العلاء المعرى ، لفظة (اللكام) بالتشديد فى قول البحترى :

وافاه هول الود بعدك ما نتنى

يدعوك واللكام دون دعائه

اذ يرى أن " المعروف فى (اللكام) تخفيف الكاف ، ولكنه (أى البحترى) اجترأ على تشديده " .(1)

ورأى أبى العلاء هذا يفتقر الى دقة البحث اللغوى . ذلك أن لفظ (اللكام) هذا جاء عند الجوهرى بالتشديد ، أى كما جاء عند البحترى ، قال : " واللكام بالتشديد جبل بالشام ".(2) كما يرى ابن منظور كذلك ، أن هذا اللفظ بالتشديد ، ثم ذكر روايتين الأولى مشددة ، والثانية مخففة .(3) وتمسك الفيروزأبادى بهاتين الروايتين ، فقال : " اللكام كغراب ورمان ".(4) ومعنى ذلك أن فيه هذا اللفظ روايتين الأولى مخففة والثانية مشددة.

ويتضح من هذه النقول اللغوية أن فى لفظ (اللكام) روايتين احداهما بالتشديد ، والأخرى بالتخفيف . وان كان التشديد هو الأظهر عند غالبية اللغويين كما رأينا ، الأمر الذى يدعم استخدام البحترى ويؤيده من جانب ،

---

(1) عبث الوليد : ص ٣١
(٢) الصحاح : ج ٥ ص ٢٠٣١
(٣) انظر لسان العرب : ج ١٦ ص ٢١
(٤) تاج العروس : ج ٩ ص ٦٢

ويفصح عن عدم دقة نقد أبي العلاء ، وقلة أهميته من جانب آخر .

كذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحتري استخدامه للفظة (امتعض) ومصدرها (الامتعاض) . في قوله :

وإذ ما امتعضتمن ولع الشد — ب برأسي لم يثن فيه امتعاضي

فقد ذهب المعري الى أن " الامتعاض كلمة تستعملها العامة ، والصحيح : معض يمعض "[1]. وما ذهب اليه الناقد غير صحيح ، لأن جمهرة أهل اللغة يوردون كلا الصيغتين ، معض ، وامتعض على اعتبار أنهما صيغتان مستعملتان بمعنى واحد[2] . بل لم نجد أي لغوي ينص على أن (امتعض) ومصدرها الامتعاض ، من كلام العامة . ليس هذا فحسب بل ان صيغة (امتعض) التي استعملها البحتري هي الصيغة المشهورة والفصيحة في كلام العرب . ونستدل على هذا بشهادة ابن منظور الذي يروي عن ثعلب أنه قال : " معض معضا غضب وكلام العرب (متعض)[3] ويضيف ابن منظور عبارة " أراد كلام العرب المشهور[4] " . وهكذا يتضح أن الصيغة التي استعملها البحتري ، هي الصيغة اللائقة المألوفة في كلام العرب . هذا فضلا عن أن هذه الصيغة ذاتها أسهل في النطق ، وأقرب الى الاستجابة الذوقية ، من قسيمتها التي تعلق بها أبو العلاء .

وكذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحتري استعماله للفظة (السعف) في قوله :—

غمر يمد الى العلياء منه يدا — تعطيه عادتها الممنوع والسعفا

---

(١) عبث الوليد : ص١٢٨
(٢) انظر : تهذيب اللغة : ج ١ ص٤٩١ . وانظر الصحاح : ج ٣ ص١١٠٧
(٣) لسان العرب : ج ٩ ص١٠٢
(٤) المصدر نفسه : ج ٩ ص١٠٢

ناقش المعرى هذه اللفظة فقال ما نصه : " ان روى بالسين ، فهو من الاسعاف ، وقلما يستعملون ذلك ، وان رويت بالشين فالمعنى صحيح ، ويراد بالشعف رؤوس الجبال ، فكان مقصده في هذا الموضع الممتنعات المستصعبات "(١). والواقع أن هذا تكلف من الناقد لا مبرر له ، اذ أن هذا اللفظ بالسين وليس بالشين ، كما أنه ليس من الاسعاف كما اعتقد المعرى ، انما له معنى دقيق محدد ، نص عليه الأزهرى فى قوله : " كل شئ جاد وبلغ من علق أو مملوك أو دار ملكتها فهو سعف "(٢). ومعنى هذا النص واضح جدا ، أى أن السعف هو الشئ الغالى النفيس مهما كان . كما أن هذا المعنى نفسه هو المعنى الذى يتخرج عليه بيت البحترى بدون أية كلفة أو محاورة للمعنى.

وقريب من هذا المأخذ ، مأخذ آخر للمعرى على عبارة (يشدوكا) فى قول البحترى :

وفتى بنى عبس وما زال الفتى

منهم اذا بلغ المدى يشدوكا

قال المعرى عن هذه العبارة : " اذا رويت ... بالشين فهى لفظة غير مستعملة ، الا أن الاشتقاق يحتملها ، لأن الشدا من الشئ القليل منه والطرف ومنه قيل شدا بالغناء ، اذا رفع صوته رفعا قليلا ، وشدا من العلم شيئا اذا أخذ منه قليلا ... فيكون معنى يشدوك أى يأخذ قليلا من أخلاقك "(٣).

وتقابلنا ظاهرة التكلف عند المعرى مرة أخرى فى هذا النص ، اذ على الرغم من أن المعانى التى أشار اليها المعرى موجودة بالفعل فى مادة (شدا) اللغوية الا أن فى هذه المادة معنى أغفله المعرى ، هو معنى المشابهة ، نحو " شدا الرجل فلانا فلانا اذ شبهه اياه "(٤). كما أن فيها معنى آخر قريب من هذا ، هو معنى الاقتداء(٥) ، مثل " شدا شدوه أو نحا نحوه فهو شاد ". فسواء خرجنا بيت

(١) عبث الوليد : ص ١٥٤
(٢) تهذيب اللغة : ج ٢ ص ١١٠
(٣) عبث الوليد : ص ١٦٢
(٤) لسان العرب : ج ١٩ ص ١٥٣
(٥) تاج العروس : ج ١٠ ص ١٩٤

البحتري على معنى المشابهة ، أوعلى معنى الاقتداء فكلا التخريجين لائق ، ولا يتنافى مع معنى البيت الذى يدور حول وضع الممدوح موضع القدوة للنوابغ من أبناء قبيلته . وكلا المعنيين كان فى متناول ابى العلاء ، وأقرب اليه من ذلك التقعر اللغوى الذى مال اليه .

هذه نماذج من مآخذ أبي العلاء على لغة البحتري. ومع أن هذه النماذج تبدو قليلة بالقياس الى كل ما قاله المعري في نقد لغة البحتري - فان هذه المآخذ لاتعني أنها كل ما يمكن أن يناقش ، أو يرد على أبي العلاء المعري ، اذ لاشك في أن من يتفرغ لنقد المعري للغة البحتري ، سوف يلقى كثيرا من المواقف التي اتضحت فيها جرأته على لغة الشاعر .

واذا كانت هذه الجرأة يمكن أن توصف بأنها اجحاف فى حق شاعر سليم الألفاظ واضح المعاني ، كالبحتري ، فالحقيقة انه اجحاف لا يرجع الى رغبة المعري في التعصب ضد البحتري ، بقدر ما يرجع الى تكلفه الواضح ، وافتراضاته اللغوية البعيدة . ومثل هذا العمل - فيما نعتقد - يريد به المعري في المقام الأول الابانة عن مستواه العلمي ، وقدرته على مجاذبة اللغة والغوص الى أعماقها . لكن يبدو أن مثل هذا الهدف لم يتهيأ له الا على حساب التشكيك في سلامة لغة البحتري.

ب ـ الفاظه على ضوء المقياس البلاغي

نالت ألفاظ البحتري على ضوء المقياس البلاغي اعجاب جميع النقاد الذين اتصلوا بشعره ، وتفقهوا في الفاظه ، على اختلاف مشارب هؤلاء النقاد ، واختلاف أذواقهم في الشعر (١) . فالبعض يصف ألفاظ البحتري بالحلاوة ، والبعض الآخر يصفها بالرطوبة (٢) . وربما لم يكتف بعض النقاد بمثل هذه الألقاب الجميلة ، فيفضل ان يصوغ احساسه الفني تجاه هذه الألفاظ في صورة فنية أخاذة ، على نحو ما نجد عند ابن شرف القيرواني الذي وصف ألفاظ البحتري بأنها " ماء ثجاج ودر رجراج (٣) " . وعلى نحو ما نجد كذلك عند ابن الأثير الذي يقول عنها : " وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات ، وقد تحلين بأصناف الحلي (٤) " .

والواقع أن كل هذه الأوصاف الجميلة ، وكل هذه الانطباعات الأدبية الرائعة ، لاتعني في نهاية الأمر أكثر من أن ألفاظ البحتري في جملتها ألفاظ فصيحة ، مستوفية لشروط فصاحة اللفظة المفردة ، التي حددها علماء البلاغة فيما بعد (٥) .

وانه لمن الطبيعي بعد ذلك ، أن تتناسب حقيقة فصاحة ألفاظ البحتري في جملتها ، مع حقيقة ندرة العيوب البلاغية التي وجدها النقاد في الفاظه ، فان ما أمكن حصره منها شيء قليل جدا .

---

(١) انظر : طبقات الشعراء : ص ٢٨٦ . وانظر أخبار أبي تمام ص ٧٠ . وانظر : الموازنة : ج ١ ص ٤ .

(٢) انظر الرسالة الموضحة : ص ١٩٣

(٣) أعلام الكلام : ص ٢٢

(٤) المثل السائر : ج ١ ص ٢٥٢

(٥) يعتبر ابن سنان الخفاجي من أحسن القدماء الذين عرضوا لشروط فصاحة الكلمة واستيفاء القول في هذه الشروط ، وعنه أخذ البلاغيون المتأخرون . انظر : سر الفصاحة : ص ٦٦ وما بعدها .

١ — الثقيل من ألفاظه :

من هذا القبيل ما أخذه الآمدى على استعمال البحترى للفظة (تصرع) في قوله :[١]

أمنا أن تصرع عن سماح * وللآمال في يدك اصطراع

ومثل هذه اللفظة ، لفظة (يتصرعن) في قوله :

يتصرعن للرجاء دنو الـ * ـمزن والودق خارج من خلاله

وقد أساء البحترى في نظر الآمدى ، مرة ثالثة حينما استعمل لفظة (يتصرع) في قوله :

من يتصرع في اثر مكرمة * فدأبه في اتباعها دأبه

ان هذه الألفاظ في رأى الآمدى رديئة ، ووقعت موقع الذم[٢] . وقد أرسل الآمدى نقده هذا على علاته ، دون أية محاولة منه لتعليل حقيقة العيب في هذه الألفاظ . ومعنى ذلك أن الآمدى اكتفى بذوقه الأدبى ، واعتمد على حاسته الفنية فقط . ونحن لا نختلف مع الآمدى في أن الذوق الأدبى السليم يستنكف من ألفاظ البحترى هذه ، ولكن الموقف النقدى لا يكتمل عادة الا بالتعليل .

ويغلب على الظن أن رداءة هذه الألفاظ ترجع الى كثرة الحروف فيها ، الأمر الذى سبب ثقلها ، وصعوبة نطقها الى حد ما . واذا أخذنا في الاعتبار احتواء هذه الألفاظ على حرفين من حروف الاطباق — المتفق على ثقلها[٣] — هما الصاد ، والطاء ، زادت ثقتنا في أن ثقل هذه الألفاظ ، أو شدة وطأتها على الجهاز الصوتى ، كان عاملا رئيسيا في رداءتها . على أننا نرى أن ثمة سببا آخر يمكن أن يشارك هذا السبب الرئيسى ، ذلك نوعية الصيغة

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ ، ٤٠٦

(٣) انظر : موسيقى الشعر ، د . ابراهيم أنيس ، ص ٢٩

التي لجأ اليها البحتري في صياغة ألفاظه تلك ، ونعني بهذا صيغة (يتفعل) من مادة (ص · ر · ع) · فهذه الصيغة من هذه المادة ، تبدو كأنها شاذة غير مألوفة الوقع في الأذن · هذا مع أن (صرع) في صيغتها التقليدية ، مألوفة على الأذن ، قريبة من الذوق (١) ·

ومن هذا القبيل أيضا ، ما أخذه الباقلاني على لفظة (هيكل) في قول البحتري:

كالهيكل المبني الا أنه * في الحسن جاء كصورة في هيكل

فقد ذهب الباقلاني الى أن هذه اللفظة ، لفظة ثقيلة · ولم يكتف بهذا ، بل قال ساخرا : " ولو أن هذه الكلمة كررها أصحاب الشياطين ، لراعوهم بها ، وافزعوهم بذكرها ، وذلك من كلامهم وشبيه بضاعتهم (٢) ".

والحقيقة أننا على خلاف ما يرى الباقلاني في هذا اللفظ ، بل ليس هناك ما يدعو أصلا الى كل هذه السخرية · فلفظة (الهيكل) لفظة خفيفة على اللسان متداولة في الشعر ، بل لازالت حية في شعرنا ونثرنا الى اليوم · أما طبيعة الايحاء الشيطاني في هذه اللفظة فذلك شيء يخص الباقلاني وحده ، اذ ليس من الضروري أن يبعث هذا اللفظ في وجدان كل شخص تلك الظلال - السوداء التي بعثها في نفس الباقلاني ·

---

(١) نبه النقاد قديما وحديثا الى أن الكلمة اذا كانت حسنة ، فلا يعني ذلك بالضرورة أن كل ما يشتق منها يكون حسنا مقبولا · انظر المثل السائر : ج ١ ص ٢٨١ · وانظر : النقد اللغوي عند العرب ص ٢٠٨

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٢٨

وقريب من مأخذ الباقلاني هذا ، مأخذ ابن الأثير على لفظه (تماضر) التي جاءت في قول البحتري:

ان للبين منه لا تعودي * ويدا في تماضر بيضاء

فهو يرى أن استعمال البحتري لهذا اللفظ ، يشوه رقة الغزل، ويثقل من خفته (١) . والحقيقة أن هذا الاسم (تماضر) ليس فيه شيء من الثقل الذي ينفي صلاحيته للغزل ، أو يبعده عن دائرة الوجدان . بل ان الذى يزيد من ألفتنا هذا الاسم ، هو أنه أصبح بيننا اليوم شائعا جدا، بعد أن عاد الناس بدافع بعث التراث الى احياء هذا الاسم وأمثاله من الأعلام البدوية العربية .

٢ــ الغريب من ألفاظ الأماكن :

الغريب قليل جدا في ألفاظ البحتري . بل انه نادر الوقوع . غير أن هذه الحقيقة لا تمنعنا من الاشارة الى أن الباقلاني خاصة انتقد البحتري في استعماله لألفاظ الأماكن ، اذ قال عنه : " وألفاظه بذكر الأماكن لا يتأتى فيها التحسين" (٢).

ويتضح من نقد الباقلاني هذا أنه اطلاق للرأى من غير تقييد . فرأيه هذا يشمل كل ألفاظ الأماكن في شعر البحتري ، بدون استثناء .

ومن الطبيعي أن يكون رأى الباقلاني بهذه الصفة رأيا غير سديد . ذلك أن ألفاظ الأماكن في شعر البحتري ، يمكن أن تنقسم الى قسمين بارزين :ــ

القسم الأول : وهو الغالب ، من أمثلته :ــ بارق ، الأجرع ، الريان ، أبرق الحزن ، برقة ثهمد ، العقيق ، زرود ، اللوى ... الخ (٣) .

ويتضح من ألفاظ هذا القسم ، أن ألفاظه عربية صرفة ، بحكم أن هذه الأماكن تقع ــ غالبا ــ في الجزيرة العربية . ومن هنا فهي ألفاظ شعرية جميلة تعود أكثر

---

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ص١٠١
(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٥
(٣) انظر ديوان البحتري : ج ١ ص٧٢ ، ٨٣ ، ١٦ ، ١٤٩ . وانظر : ج ٢ ص ٢٨٩ ، ٦٩٣

الشعراء على ترديدها في اشعارهم الغزلية، ربما للاستفادة منها في ترقيق الغزل ، والايحاء بأجوائه العذرية الطاهرة ، ومواطن تجاربه الأولى في نجد والحجاز. ولسنا بحاجة الى القول بأن نقد الباقلاني هذا ، لا يمكن أن يتجه الى هذا القسم من ألفاظ البحتري ، اذ ليس فيها غرابة ، ولاثقل ، ولا ايحاء مستكره ، ولا نحو ذلك . وبعبارة موجزة فان هذا النمط من الفاظ البحتري ، قد حقق شروط اللفظ الفصيح بما لا مزيد عليه .

والقسم الثاني : وهو كثير ، من أمثلته : طرون ، جرزان ، أران ، برقعيد ، بلنجر ، كوثى بانقوسا ، سجاس ، قرياس ، طيرهان ... الخ (١) .

ويتضح من هذه الأسماء أنها أماكن خارج الجزيرة العربية ، وتقع — غالبا — في مشارف الشام والعراق ، أي انها تقع في تلك الأقاليم التي كانت في أيدي الروم والفرس قبل حركة الفتح العربي الاسلامي . ومن هنا يغلب على الظن أن اسماء هذه الأماكن معربة وليست عربية أصلا ، كألفاظ القسم الأول ولعل هذا هو سبب ما في هذه الأسماء من عجمة أوغرابة يستنكف منها الذوق العربي . ومهما يكن الأمر فان هذا القسم من ألفاظ الأماكن عند البحتري هو القسم اللائق بنقد الباقلاني ، لأن ألفاظه غريبة ، ولم يتات فيها شيء من التحسين على حد عبارة الناقد .

ومع أن هذا النمط من الفاظ الأماكن عند البحتري ، غريب غير مألوف ، لا سيما حينما يقاس بالنمط الأول الرائق الجميل ، مع هذا فانه لا يصح لأي ناقد — سواء في ذلك الباقلاني وغيره — أن يتخذ منه مغمزا في شاعرية البحتري ، أو دليلا على فساد ذوقه ، وسوء اختياره حيال الفاظ الأماكن . والسبب هو أن البحتري

---

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة البحتري في مدح يوسف بن محمد ، فهي خير مثال على شيوع هذه الألفاظ في شعره . ديوان البحتري : ج ٢ ص ٢٧٦ .

حينما يذكر هذه الاسماء المستكرهة النابية ، انما يذكرها لمجرد النقل الأمين ، والوصف الواقعي للحوادث التي كانت تجري حقيقة في هذه الأماكن.

وبهذا تكون حرية الشاعر في مثل هذا الموقف مقيدة تماما ، ولا مجال لذوقه الفني ، فهو ممنوع من التصرف ، اذ لا يستطيع أن يستبدل باسم غريب غير مألوف ، اسما جميلا رائعا ، والا أصبح في هذه الحالة مزيفا للحقيقة التاريخية.

واذا كان هذا الموقف النقدي بعيدا عن ادراك الباقلاني أو هكذا اتضح لنا ، فالحق انه لم يكن بعيدا عن ادراك ابن سنان الخفاجي . فلقد وقف هذا الناقد أمام لفظة (عقرقس) التي جاء بها البحتري في قوله :-

وأنا الشجاع وقد رأيت مواقفي * بعقرقس والمشرفية شهدي

وكان تعليق ابن سنان على هذا اللفظ ، قوله : " فله في ذكر (عقرقس) عذر واضح ، لأنه الموضع الذي شاهد الممدوح به قتاله وليس يحسن أن يذكر موضعا غيره ، ولم يحمد فيه . وهذا ليس بموجب حسن اللفظة ، ولكنه يبسط عذر ناظمها حسب ".(١)

وهذا تعليق حصيف والحق يقال ، بل انه يدل على وعي هذا الناقد بطبيعة هذا النوع من الفاظ الأماكن ، الذي يصح أن يقال فيه انه يفرض نفسه فرضا على الشاعر ، ان صح هذا التعبير . وقد يقول قائل ان موقف ابن سنان هذا انما هو موقف جزئي موجه الى لفظة واحدة فحسب . ولكنا نقول ان غالب الفاظ الأماكن المستكرهة عند البحتري تجري مجرى لفظة (عقرقس) التي وقف عندها ابن سنان.

على أن الأهم من ذلك هو أن في النقد العربي شبه قاعدة نقدية تقضي بأنه " كلما كانت اللفظة أحلى ، كان ذكرها في الشعر اشهى ، اللهم الا أن يكون

---

(١) سر الفصاحة : ص٧٣

الشاعر لم يزور الأسم ، وانما قصد الحقيقة لا اقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة عليه ".(١)

ولا شك أن هذه القاعدة من أهم البراهين التي يمكن اللجوء اليها في الرد على الباقلاني ، وتأييد موقف البحتري الذى لم يزور تلك الألفاظ البغيضة ولم يستخدمها لمجرد الوزن ، أو لأى غرض فني آخر ، وأخيرا اين الباقلاني من هذه القاعدة ؟ ولماذا لم ينطلق منها شأن ابن الأثر الذى انطلق منها قائلا عن هذه الألفاظ عند أبي تمام والمتنبي : " ذكر أبو تمام في شعره مواضع مكروهة لضرورة ذكر الوقائع التي كانت بها ... وكذلك ذكر أبو الطيب ... وهذا لا عيب فيه لمكان الضرورة التي تدعو اليه ".(٢) ؟

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٢٢

(٢) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٤٠

٢ـ تراكيبه :

التراكيب ميدان الأديب، ومجال براعته ، ففيها تتضح قوة روحه ، وسمو بيانه ، وقدرته على التأليف الأدبي . وكما أهتم النقاد بالكلمة المفردة لغويا وبلاغيا، اهتموا كذلك بالتراكيب ، سواء من الزاوية النحوية ، أو من الزاوية البلاغية. وعلى ضوء هذين المقياسين ، النحوي والبلاغي ، دار نقاش النقاد لتراكيب البحتري.

أ ـ تراكيبه على ضوء المقياس النحوي:

ليس النحو العربي قيدا من القيود ، ولا عبئا من الأعباء ، وانما هو أصول وقوانين يراد بها تنظيم الفكر ومحاولة افهام الاخرين . ومن هذا المنطلق كان النقد النحوي وما يزال يوجه الى الشعراء والأدباء والمنشئين ، ومن على شاكلتهم .

والنقد النحوي الذي وجه الى شعر البحتري أقل بكثير من النقد اللغوي . وهو لا يتجاوز في صورته الراهنة بين أيدينا ، عددا محدودا من الملاحظات العابرة، نجدها مبثوثة عند الصاحب ابن عباد ، والمرزباني ، وأبي العلاء المعري، والغريب أن هذا النقد النحوي رغم ندرته ، يصح عليه ما صح على النقد اللغوي من قبل . أي أنه لا يخلو من التكلف البغيض الذي يخل بمهمة النحو ، ويجعل منه وسيلة أذى للنيل من الشاعر ، قبل جعله توجيها سديدا ، أو نقدا نزيها .

وفي سبيل تأييد هذه الحقيقة ، لابد أن نقف أمام بعض نماذج من هذا النقد ، لاسيما ما يتضح فيه التكلف الشديد ، أو محاولة اصطياد الخطأ النحوي عند البحتري، ان صح التعبير .

من هذا مثلا ما اخذه ابن العميد ـ فيما رواه الصاحب بن عباد ـ على قول البحتري :

أبا غالب بالجود تذكر واجبي
اذا ما غنى الباخلين نسيه

فقد ذهب الناقد الى أن قول البحتري (نسيه) " مختل الاعراب بعيد من الصواب[1]"

وواضح أن ابن العميد يؤاخذ البحتري على تسكين (الياء) في عبارة (نسيه) ، والعدول عن الحركة التي يقتضيها الاعراب ، وهي الفتحة . ولعل من حسن الحظ أن ابن رشيق القيرواني قد تنبه الى تعسف ابن العميد في هذا المأخذ ، فعلق عليه بقوله : " وزعم أنه لحن ، ولست أرى به بأسا ، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية فاذا سكن الياء وما قبلها مكسور ، لم تكن الهاء الا مكسورة اتباعا لما قبلها ، لا سيما وهي طرف ، وقد فعلوا مثل هذا في وسط الكلمة ، وقال رؤبة :—

(كأن أيديهن بالقاع القرق)

ولم يقل : (أيديهن) بالضم ، استثقالا ، وأيضا فكأنه أعني البحتري ، نوى الوقوف ثم جر القافية كعادتهم في تحريك الساكن أبدا الى الجر[2]" .

والواقع أن تعليق القيرواني هذا ، قد جاء في مكانه المناسب ، كرد وجيه جدا على ابن العميد الذى حمل البحتري على اللحن ، دون أى اعتبار الى طبيعة الشعر ، وما تفرضه من ضرائر وقيود . ولكن في تعليق القيرواني ما يفي بالاقناع فقد أنصف الرجل وانتصف .

وقريب من هذا المأخذ ، ما رواه المرزباني ، من أن بعضهم ؟ ادعى أن ثمة لحنا في قول البحتري[3] :

ولو أنصف الحساد يوما تأملوا

مساعيك هل كانت بغيرك أليقا

ومع أن المرزباني لم يشر الى موضع اللحن المزعوم ، فالنظر يتجه الى عبارة (مساعيك) حيث أسكن الشاعر (الياء) ، وحقها التحرك بالفتح . فاذا صح أن هذا هو موطن الريب في بيت البحتري ، كان الأولى والأقرب الى جادة النقد السليم ، أن يحمل هذا على الضرورة . لاسيما أن ضرورة اسكان المتحرك التي ظهرت

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٧ — (٢) العمدة : ج ٢ ص ٢٤٩
(٣) انظر الموشح : ص ٥١١

معنا في هذا البيت ، وفي البيت السابق ، من أشهر الضرائر الشعرية التي تعترض سبيل الشاعر . وقد بسط المؤلفون في الضرائر الكلام في هذه الضرورة ، وذكروا لها الكثير من الشواهد (١) .

ومن ألوان اللحن المزعومة التي احتفظ بها المرزباني قول بعضهم ؟ "... وجد في شعر البحتري من اللحن قوله :

يا عليا يا أبا الحسن الما

لك رق الظريفة الحسناء (٢) "

وأكبر الظن أن مرمى النقد في هذا البيت ، هو المنادى المنصوب (عليا) . فاذا صح هذا فان فيه تجوز واضح (٣) ، اذ المعروف أن المنادى ينون ضرورة بكثرة . وحينئذ يجوز فيه وجهان ، الضم والنصب ، ولكل وجه مؤيدوه من كبار النحاة (٤) .

ومن هذه المزاعم التي احتفظ بها المرزباني ، ادعاء بعضهم ؟ بأن ثمة لحنا في قول البحتري :

ياما دح الفتح ويا آمله

لست امرأ خاب ولا مثن كذب

وعلى الرغم من أن المرزباني لم ينبه على موطن اللحن في هذا البيت ، كعادته في الأبيات السابقة ، فنحن لا نكاد نشك في أن مراد من حمل هذا البيت على اللحن ، هو التعلق بموضع لفظ (مثن) من الاعراب ، فهو موضع مشكل ، يصح فيه ثلاثة أوجه اعرابية ، بينها أبو العلاء المعرى فيما بعد ، اذ قال : "مثن" ، يجوز أن يكون في موضع نصب ، ورفع ، وخفض ، فاذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ ، فهو ضرورة عند سيبويه ، ولغة عند الفراء ليس بضرورة ، فاذا جعل مرفوعا فلا ضرورة فيه ، ويكون المعنى (ولا أنت مثن) وان جعل موضع خفض ، فهو على توهم (الباء) ، كأنه

---

(١) انظر : ضرائر الشعر (القزاز القيرواني) : ص ١٣٨
(٢) الموشح : ص ٥١١
(٣) انظر : الضرائر (الألوسي) ص ٢٨٥ وما بعدها
(٤) انظر : شرح الأشموني على الألفية : ج ٢ ص ٤٤٨

قال : لست بامرئ خـاب ". (١)

وعلى ضوء مناقشة المعرى هـذه ، يتضح معنا أن من زعم اللحـن فى بيت البحـترى ليس له فيه مغمـز الا من جهـة التمسك بأن (مثن) معطوف على خبر ليس . فكـأن البحترى فى نظـر هذا الناقد رفع أو جـر ما حقـه أن يكون منصوبا .

والواقع أن بيت البحترى هذا ، على اسوأ الأحوال ، أى على هذا الوجه بالـذات لا يخرج عن كونه ضرورة ، بـل ضرورة مشهورة ، تعرف بالعطف على المعنى ، أو العطـف على التوهـم ، وشواهـد هـذه الضرورة من الشعر العربى كثيرة . (٢)

هـذه هى أهم المآخـذ النحويـة عند الصاحـب بن عباد ، وعند المرزبانـى ، ولقد اتضـح لنا من خـلال مناقشـة هذه المآخـذ ما فيها من شطط واسراف ، وتجاهـل لمبدأ الضرورة الشعريـة ، وهو مبدأ معترف به عند كبار اللغويين ، والنقاد . (٣)

أما مآخـذ أبـى العلا المعرى النحويـة على البحترى ، فهى مآخذ مستساغـة لا يمكن أن يبرأ البحـترى من معرتها الا على وجـه البعد أو الشـذوذ .

ومن أمثلـة هـذه المآخـذ ، استعمال البحـترى لعبارة (أهوى اليـه) فـى قولـه :

من أجـل طيفـك عاد مظلم ليلـه

أهـوى اليـه من بياض نهـاره

فقد بين المعرى خطأ البحترى فى قوله (أهوى اليـه) اذ شذ عن قاعدة أفعـل التفضيل النحويـة التى تجـرى على أن "أفعل منك وفعل التعجب ، انما يبنى مـن فعل الفاعل ، لا من فعل لم يسـم فاعلـه ". (٤)

وكذلك استعمال البحترى لعبارة ، (الأحسنون من النجوم) فى قوله :ـ

---

(١) عبث الوليد : ص ٦٢

(٢) انظر : كتاب سيبويـه : ج ١ ص ٤٢٩ . وانظر : الضرائر (الألوسى) ، ص ٢٧٦

(٣) من هؤلاء الخليل ، وسيبويـه ، وابن جنى ، والقزاز القيروانـى ، وحازم القرطاجنى . انظر النقد اللغوى عند العرب : ص ١٥٥ وما بعدها .

(٤) عبث الوليد : ص ١١٥

الأحسدون من النجوم وجوههم

بهروا بأكرم عنصر ونحاس

ووجه الخطأ عند البحتري هو الجمع بين (الألف واللام ومن) . لأنه لا يقال " هذا الأفضل منك ".(١)

وكذلك استعماله لعبارة ، (المائة الدينار) في قوله :-

المائة الدينار منسية

في عدة اتبعتها خلفها

وهذا في رأي المعري ، وعند البصريين غير جائز لأنهم " لا يجمعون بين الألف واللام والاضافة ".(٢)

وكذلك استعماله لعبارة (كدن ينهبنه العيون) في قوله :

كدن ينهبنه العيون سراعا

فيه لو أمكن العيون انتهابه

فهذا على خلاف القاعدة المتبعة ، والصواب في نظر المعري أن يقال : " رآته النساء ، فيؤنث الفعل بالتاء ، أو رآه النساء ، فأما المجيء بالنون في الفعل المتقدم ، فهو قليل ، وذلك على مذهب من قال أكلوني البراغيث ...".(٣)

والملاحظ في مآخذ أبي العلاء هذه ، هو أنه ركز فيها على جانب الصياغة النحوية ، واهتم فيها بالقواعد المتبعة لصياغة الجملة العربية . ولهذا السبب كان نقد الرجل مستساغا مقبولا ، أكثر من نقد السابقين الذين لم يعنوا بهذا الجانب ، بل كان همهم الأول كما رأينا ، هو اصطياد البحتري في المآزق التي تفرضها طبيعة الشعر ، وضرورة الوزن . ولا يعني هذا أن المعري لم يكن معنيا بمسألة الضرائر

---

(١) عبث الوليد : ص ١٢٤
(٢) المصدر نفسه : ص ١٤٨
(٣) عبث الوليد : ص ٥٩

فى شعر البحتري ، بل ناقش هذا الجانب فى شعر البحتري كثيرا ، هذا ان لم نقل انه اللون الغالب على نقاشه النحوى (١) . ولكنه كان على علم جيد بأن الضرائر طريقا مسلوكة فى الشعر .

ب - تراكيبه على ضوء المقياس البلاغي :

عرفنا من قبل مبلغ اعجاب النقاد ببلاغة ألفاظ البحتري ، وأثر ذلك الاعجاب فى نفوسهم . ويهمنا هنا أن نقول ان ذلك الاعجاب ليس فى حقيقته ، الا مظهرا بسيطا للاعجاب الاكبر ، الا وهو الاعجاب بتراكيبه .

ففى هذا المجال يمكن أن تسرد قائمة من الاعترافات النقدية التى تنم عن اعجاب شامل بتراكيب البحتري ، وسلامتها من العيوب .

فالصولى مثلا يعترف بأن البحتري : " لا يختل فى لفظ ولا معنى الا اختلالا قريبا " (٢) .
وربما يكون الآمدى من أكثر النقاد اشارة الى صحة سبك البحتري ، وأنه من أبعد الشعراء عن كل ما يمكنه أن يخل بصحة السبك ، كالتعقيد ، ومستكره الكلام (٣) ... وأن البحتري يعلو ، ويتوسط ولا يسقط (٤) ... وأنه كذلك ممن انفرد بحسن العبارة (٥) .

ويعترف الحاتمي هو الآخر بأن البحتري ، " كان لا يستدعي من الكلام نافرا ، ولا يستعطف معرضا ، ولا ينشد ضالا ، ولا يؤنس وحشيا ، وكانت ألفاظه فوق معانيه ، وأعجازه غير منفكة عن هواديه " (٦) . ويسجل الباقلانى اعترافه الى جانب هؤلاء اذ يرى أن من دواعي تقدم البحتري عنده "حسن عبارته ، وسلاسة كلامه " (٧) .

(١) سوف نناقش هذا الجانب عند ابى العلاء فى فصل آخر .
(٢) أخبار البحتري : ص ٥٧ ، ٥٨
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨
(٦) الرسالة الموضحة : ص ١٩٣
(٧) اعجاز القرآن : ص ١٤٣

وربما تصل هذه الاعترافات الى درجة المبالغة ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الخفاجي الذي يقول : " هذا على أني لا أعرف شاعرا قديما ، ولا حديثا، أحسن سبكا من أبي عبادة ".(١)

ان كل هذه الاعترافات عبارة عن مواقف نقدية ، لنقاد مختلفين في الزمان والمكان، وربما في الثقافة والأذواق . ولكن كل هذه الاعترافات جاءت أخيرا لكي تصب في مجرى واحد هو الاعتراف بامتياز اسلوب البحتري ، ورقيه عن مستوى العيوب الأسلوبية . سواء كانت هذه العيوب تتصل بالصياغة ،كالتنافر وعدم الانسجام وما شاكل ذلك ، أو كانت تتصل بالفكرة ، كالتعقيد المعنوي ، وغموض الأفكار ، والاشارات البعيدة .. الخ .

ولعل أبلغ دليل على سلامة هذه الاعترافات النقدية ، هو ندرة عيوب التراكيب في أسلوبه ، فهي قليلة جدا ، بحيث أن ما أمكن النقاد احصاؤه منها ، شيء لا يكاد يذكر ، ولا يتجاوز البيت أو البيتين ..

١ — التعقيد :

رغم أن التعقيد عيب أسلوبي كثير الدوران في الشعر العربي ، فهو نادر الوجود في شعر البحتري بل ان الآمدى رغم تتبعه الدقيق لشعر الرجل ، لم يجد في أبياته ما يمكن أن يوصف بهذا العيب الا بيتا واحدا فقط هو قوله :

فتى لم يمل بالنفس منه الى العلى
الى غيرها شيء سواه ميلها

وقد جاء تعليق الآمدى على هذا البيت مفيدا في حقيقة ابتعاد البحتري عن التعقيد

---

(١) سر الفصاحة : ص ٧٧

أو التعسف ، اذ قال : " ولست أعرف بيتا تعسف في نظمه ، غير هذا البيت "(١) . وهذا التعليق يزيد من ثقتنا بسلامة أسلوب البحتري من هذا العيب لا سيما اذا كان هذا التعليق من ناقد سبر أعماق البحتري ، كالآمدي .

٢ - الركاكة :

وهذا العيب هو الآخر من النادر القليل في شعر البحتري . اذ لم نجد من النقاد من أخذ عليه شيئا من ركاكة الأسلوب أو ضعف أسره ، اللهم الا ابن العميد ، فقد أخذ عليه ركاكة قوله :

على باب قنسرين والليل لاطخ

جوانبه من ظلمة بمداد

وقوله :

وجوه حسادك مسودة

أم لطخت بعد بالزاج

حيث يرى ابن العميد "أن هذين التشبيهين غير رائعين ، ولا بارعين "(٢) . وقد وفق الرجل في هذا النقد ، ففي هذين البيتين من ضعف الأسر ، وسذاجة الصورة الفنية ما يؤيد رأيه .

٣- الحشو :

ليس الحشو أحسن حظا من العيبين السابقين في شعر البحتري ، فهو لا يكاد يوجد عنده على وجه التحقيق . ولولا أن أبا بكر الباقلاني بالغ في ادعاء الحشو في شعره لما كان ثمة داع لذكر هذا العيب في أسلوبه . ولا نحب أن نستبق الحكم على الباقلاني ، قبل أن نعرض لبعض ما ادعى أنه حشو وتطويل في شعر البحتري .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٨

يرى الباقلاني أن قول البحتري :

أهلا بذلكم الخيال المقبل

فعل الذي نهواه أو لم يفعل

" ثقل روح ، وتطويل وحشو " . [1] بل ويذهب الى أكثر من ذلك حينما يزعم أن أخف من بيت البحتري هذا ، بيت الصنوبري : [2]

أهلا بذاك الزور من زور

شمس بدت في فلك الدور

أين الحشو والتطويل في بيت البحتري ؟! وهل كان الباقلاني على حق في تفضيل بيت الصنوبري على بيت البحتري ؟! يبدو أن العكس هو الصحيح ، أي أن ثقالة الروح كانت في بيت الصنوبري ، وليست في بيت البحتري .

ويقف الباقلاني كذلك عند قول البحتري :

ما الحسن عندك يا سعاد بمحسن

فيما أتاه ولا الجمال بمجمل

ثم يعلق عليه بقوله : " قوله ... (عندك) حشو ، وليس بواقع ولا بديع ، وفيه كلفة ... وبيت كشاجم أسلم من هذا ، وهو قوله :

بحياة حسنك أحسني وبحق من

جعل الجمال عليك وقفا أجملي " . [3]

ويتجلى في موقف الباقلاني هذا ، مدى ما فيه من تحجر وتضييق . اذ ليس قول البحتري (عندك) من الحشو القبيح ، أو على الأقل من ذلك الحشو الذي يهتم به حذاق النقد . كذلك فان بيت البحتري ان لم يكن أرق من بيت كشاجم

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٠

(٣) اعجاز القرآن : ص ٢٢٣ — ٢٢٤

فليس بأقل منه .

وربما كان تتبع الباقلاني للحشو - على زعمه - في شعر البحتري ، يفسد عليه بعض المضامين الفنية . فقد انتقد قول البحتري في وصف السيف .

وكأنما سود النمال وحمرها
دبت بأيد في قراه (١) وأرجل

اذ يرى الباقلاني أنه " كان يكفي ذكر الأرجل عن ذكر الأيدي " (٢). ومثل هذا النقد اخلال بالصورة الفنية التي أراد أن ينقلها لنا الشاعر ، وهي دقة الأثر (الفرند) على متن السيف ، اذ أن ذكر الأيدي الى الأرجل يعني تقارب خطو النمل ، وهذا مما يعمق صورة الأثر على متن السيف ، ويسبغ عليها في الشعر جدة وطرافة .

والحقيقة أن فهم الباقلاني للحشو في شعر البحتري على هذا النحو الذي رأيناه يبدو فهما غير سديد ، ومجانبا للنقد البناء السليم . وان أي ناقد يمكنه أن يدرك حقيقة أن " هذه الألفاظ التي ترد في الأبيات الشعرية لتصحيح الوزن لا عيب فيها ، لأنا لو عبناها على الشعراء لتحجرنا عليهم وضيقنا ، والوزن يضطر في بعض الأحيان الى مثل ذلك " (٣). هذا فضلا عن البحتري ، وأبا نواس خاصة من أشهر الشعر بالايجاز والبعد عن التطويل (٤) .

٣- تشبيهاته واستعاراته :

الصورة الفنية من أفضل أدوات الشعر التي يمكنها أن تمثل احساس الشاعر ، وتجسد مشاعره (٥) . وهي بهذه الصفة تصبح وسيلة حتمية في ادراك الواقع

---

(١) قراه : ظهره
(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٩
(٣) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٧٣
(٤) انظر العمدة : ج ١ ص ١٢٣
(٥) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٤١

الخارجي ، وتزويد المتلقي بخبرة جديدة .

لهذا السبب تظهر أهمية الصورة الفنية في المجال النقدي . اذ تصبح في يد الناقد الحصيف معيارا مهما بل لاغنى عنه " في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة ".(١)

واذا كان النقد العربي القديم ، لم يعرف مصطلح (الصورة الفنية) بهذا اللفظ ، فالحقيقة الواضحة للعيان ، أن قدامى النقاد قد مارسوا بصورة جدية وممتعة غالب الأنماط البلاغية التي يمكنها أن تندرج تحت هذا المصطلح ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية ... الخ . وان كان الغالب على بحوث القدماء هو الاهتمام بالتشبيه والاستعارة ، بصفة خاصة .

أ — التشبيه :

التشبيه ، علاقة بين طرفين ، يشتركان في صفة من الصفات ، أو أكثر . أو في حالة من الحالات ، أو مجموعة من الحالات . والجامع بين الطرفين (وجه الشبه) قد يكون أمرا حسيا ، وقد يكون أمرا عقليا .(٢)

وعلى الرغم من كثرة النقاد والبلاغيين الذين تعرضوا لبحث التشبيه ، فالواقع أنه لا يوجد لديهم أي مفهوم لتفاعل طرفي التشبيه ، أو قيامهما على مبدأ (الوحدة النفسية) . وأكبر الظن أن هذا المبدأ كان يخل في اعتقاد القدماء بطبيعة التشبيه ، لأنه لابد أن يؤدي الى تشبيه الشيء بالشيء جملة ، " ... ولو اشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو ".(٣) وهذا أمر غير جائز في نظر القدماء . وقد سار غالب الشعراء على هذا المبدأ ، فقد يشبهون الانسان بالقمر، **والشمس** والغيث ، والبحر ، وبالأسد ، والسيف ... الخ . ولكنهم " ... لا يخرجونه بهذه المعاني الى حد الانسان ".(٤)

---

(١) الصورة الفنية ، د. جابر عصفور ص ٧

(٢) انظر : النكت في اعجاز القرآن ، ص ٨٠ مطبوع في مجموعة (ثلاث رسائل في اعجاز القرآن . (٣) الصناعتين : ص ٢٤٥ . (٤) الحيوان : ج ١ ص ٢١١

ومع أنه لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغي من تشبيه ، أو أكثر من تشبيهات البحتري [١] ، ترد في معرض الاعجاب والاستحسان غالبا ، مع هذا فالواقع أن النظرات التحليلة الثاقبة التي يمكنها النفاذ الى طبيعة التشبيه عند البحتري ، ودوره في شعره ، ومدى دلالته على شاعريته ، تكاد تكون معدومة . اللهم الا اذا استثنينا الامام عبدالقاهر الجرجاني ، فهو الناقد الوحيد الذى استطاع أن يبحث موضوع التشبيه عند البحتري ، وأن يصل من خلال ذلك الى بعض الأسرار البلاغية الفنية التي في امكانها أن تدل على مكانة شاعرنا في استعمال هذه الوسيلة الشعرية (التشبيه) ، ودورها في شعره ، لاسيما التشبيه التمثيلي الذى يعد من أبلغ أنواع التشبيه .

وتعتبر خاصية (تصوير المعاني) الكامنة في التشبيه التمثيلي ، من أهم الأسرار البلاغية التي حللها الامام عبدالقاهر ، وفحصها فحصا بيانيا رائعا .

ويعني الامام عبدالقاهر بهذه الخاصية أن " التمثيل اذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية الى صورته ، كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها وشب من نارها ... " [٢] . وعلى الرغم من أن فكرة (التمثيل) في التشبيه فكرة وجدت من قبل في محيط الدراسات القرانية ، عند الرماني [٣] الذى جعل من أقسام التشبيه اخراج مالا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه الحاسية ، وعند من تأثر بالرماني في المحيط القراني نفسه كأبي هلال العسكري [٤] - على الرغم من ذلك ، فان الامام عبدالقاهر يوجه هذه الفكرة الى مجال نقد الشعر وتحليله . وهو توجيه جديد سوف يترتب عليه فيما بعد قضايا فنية تتصل بتفهم الشعر ، وتوسيع دائرة تذوقه .

---

(١) انظر على سبيل المثال : كتاب البديع ، ص ٧٣ ، والعمدة : ج ١ ص ٢٩١ - والصناعتين ، ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٩ . والمثل السائر : ج ٢ ص ١١٧
(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٥
(٣) انظر النكت ، ص ٨١
(٤) انظر الصناعتين ، ص ٢٤٦

ومهما يكن الأمر ، فان عبد القاهر يعتبر البحتري أفضل شاعر يمكنه أن يستخدم أسلوب التمثيل في تقريب المعاني الى وجدان المتذوق ، ونقلها من حيز الغموض الى حيز الوضوح الحسي ، أو التجسيد الفني ، ان صح التعبير .

وهو يقول في هذا ما نصه : " وانك لا تكاد تجد شاعرا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ، ورد البعيد الغريب الى المألوف القريب ، ما يعطي البحتري ويبلغ في هذا مبلغه ، فانه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك اعناق القارح المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامح (١) حتى يلين لك لين المنقاد المطيع (٢) " .

ويوفى الامام عبد القاهر هذا المغزى الفني حقه من البحث والتحليل ، حينما يضعنا أمام قول البحتري :

دان على أيدي العفاة وشاسع

عن كل ند في الندى وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوؤه

للعصبة السائرين جد قريب

يقول عبد القاهر عن هذين البيتين : " وفكر في حالك وحال المعنى معك ، وأنت في البيت الأول لم تنته الى البيت الثاني ، ولم تتدبر نصرته اياه ، وتمثيله له فيما يملي على الانسان عيناه ، ويؤدي اليه ناظراه ، ثم قسهما على الحال وقد وقفت عليه ، وتأملت طرفيه ، فانك تعلم بعد ما بين حالتيك ، وشدة تفاوتهما في تمكن المعنى لديك ، وتحببه اليك ، ونبله في نفسك ، وتوفيره لأنسك ، وتحكم لي بالصدق فيما قلت ، والحق فيما ادعيت (٣) " .

ويتضح من هذا التحليل الرائع ، معنى أسلوب التمثيل

---

(١) المهر الأرن : النشيط
(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٢ — ٢٧٣
(٣) اسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٧

عند البحتري ، ودوره في تجويد المعنى الشعري ، واخراجه اخراجا فنيا رائعا .

فبعد أن كان معنى البيت الأول ، مجرد فكرة ذهنية غامضة ، اذا به يتجلى في البيت الثاني من خلال لوحة فنية ، بارزة الملامح ، كاملة التفاصيل . فمثل هذه اللوحة المعبرة ، بكل ظلالها ، هي وسيلة البحتري في تقريب المعاني ، وتثبيتها في النفوس ، لأنها بما تنطوي عليه من عناصر حسيه ، أقرب الى الادراك ، وأسهل للتمثل . هذا فضلا عن أن البحتري يحقق بمثل هذه اللوحة ، مطلبا فنيا من أسمى المطالب الشعرية ، ألا وهو التعبير بالصورة الفنية .

واذا كان الامام عبدالقاهر ، قد تعود أن يعنى بالتحليل ، أكثر من عنايته بسرد الأمثلة والشواهد الشعرية ، فالحق أن هذا الأسلوب في استعمال التشبيه التمثيلي عند البحتري ، يكاد يكون ظاهرة ملموسة في الكثير من شعره .

ومن الأمثلة على هذا قوله في وصف استمرار الأخلاق الفاضلة في أسرة ممدوحه (١) :

خلق منهم تردد فيهم

وليته عصابة عن عصابه

كالحسام الجراز يبقى على الدهر (٢)

ويفنى في كل عصر قرابه

وكقوله في ازدياد شرف الممدوح (٣) :

شرف تزيد بالعراق الى الذى

عهدوه بالبيضاء أو ببلنجرا (٤)

مثل الهلال بدا فلم يبرح به

صوغ الليالي فيه حتى اقمرا

---

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص١٤٦

(٢) الجراز : القاطع

(٣) ديوان البحتري : ج ٢ ص٩٧٨ ، ٩٧٩

(٤) البيضاء ، وبلنجر : قريتان في بلاد الخزر

وكقوله في شمول عطايا الممدوح (١) :

ظل فيما البعيد مثل القريب الـ
مجتبى والعدو مثل الصديق

كحبي (٢) الغمام جاد فروى
كل واد من البلاد و نيق (٣)

وكقوله في وصف زهر الأقاحي (٤) :

ولعمري لولا الأقاحي لا أبصرت (م)
أنيق الرياض غير أنيق

وسواد العيون لولم يحسن
ببياض ما كان بالمرموق

وكقوله في وصف ممدوح (٥) :

بدا لي محمود السجية شمرت
سرابيله عنه وطالت حمائله

كما انتصب الرمح الرديني ثقفت
أنابيبه و اهتز عامله

وكقوله في وصف مجد الممدوح وكرمه (٦) :

غمرته جلالة الملك واستو
لت عليه شمائل الفتيان

واصل مجده بعقد الثرياء
ويداه بالجود موصولتان

والملاحظ في كل هذه الأمثلة أنها تجري على ذلك الأسلوب الذي أشار اليها الامام عبدالقاهر في استعمال البحتري للتشبيه التمثيلي . أي أن البحتري يعقب

---

(١) ديوان البحتري : ج ٢ ص١٤٨٩ . (٢) الحبي : الكثيف .
(٣) النيق : المكان المرتفع . (٤) ديوان البحتري : ج ٣ ص١٤٨٦
(٥) ديوان البحتري : ج ٣ ص١٦١٣ (٦) المصدر نفسه : ص٢١٩٩ ج ٤

بالتشبيهات التمثيلية على تلك المعاني التي يمكن أن يضل الفهم في تفسيرها ، أو يلتمس لها وجها لم يقصد اليه الشاعر . ويبدو أن البحتري بهذه الطريقة الخاصة في استعمال فن التشبيه التمثيلي ، يحقق غايتين لاغاية واحدة . الغاية الأولى تحديد المعنى المراد ، تحديدا دقيقا . والغاية الثانية المبالغة الفنية . اذ يبرز المعنى في صورة فنية ملموسة ، تسيطر على حواس المتلقي وتأسر اعجابه .

والواقع أن الامام عبدالقاهر لم يقف في بحث التشبيه التمثيلي عند هذا الحد ، بل رتب على طبيعة هذا اللون من التشبيه ما يمكن أن نسميه بـ (الغموض الفني) في تشبيهات البحتري .

يقول في هذا الصدد : " ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره (البحتري) في قلة الحاجة الى الفكر والغنى عن فضل النظر ، كقوله :

فؤادي منك ملآن * وسري فيك اعلان

وقوله :

عن أي ثغر تبتسم * وبأي طرف تحتكم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد ، حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها الا لأنه لم يفهم معانيها ، كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط له اليه (١) ؟

أتراك تستجيز أن تقول ان قوله :

(مني النفس في اسماء لو تستطيعها)

من جنس المعقد الذي لا يحمد ، وأن هذه الضعيفة الأسر ، الواصلة الى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالتفضيل ؟ " (٢) . ومراد الامام عبد القاهر من كلامه

---

(١) لا نوافق الامام عبدالقاهر في موقفه هذا من الخليفة المتوكل ، فهو موقف يقوم على تحكيم منهج خاص في تذوق الشعر ، هو المنهج البياني الذي تعود عليه الامام عبدالقاهر . ومع اعجابنا بهذا المنهج فان هذا لا يعني أنه المنهج الوحيد في تذوق الشعر ونقده .

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٣

هذا هو أن شعر البحترى لا يجرى كله على ذلك الوجه من السهولة التى تجرى عليها بعض القطع الخفيفة التى كان يعجب بها الخفيفة المتوكل . وانما هناك فى شعره قصائد راقية ، قد تبعث معانيها العقل على التأمل والتفكير .

على أن مراد الامام عبدالقاهر بالتفكير فى معانى شعر البحترى هنا ، لا يتجاوز التفكير فى تركيب الصورة الفنية ، وكيفية تآلف خيوطها المتنافرة فى نظام فنى متسق ، يحقق متعة التذوق .

يقول عن ذينك البيتين الذين حللهما فى بداية الأمر من جهة قدرة التمثيل على تجسيد المعانى المجردة : " أفلست تحتاج فى الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط فى العلو) الى أن تعرف البيت الأول ، فتتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز فى كونه دانيا شاسعا . وترقم ذلك فى قلبك ، ثم تعود الى ما يعرض البيت الثانى عليك من حال البدر ، ثم تقابل احدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه الى تلك ، وتنظر اليه كيف شرط فى العلو الافراط ليشاكل قوله (شاسع) ، لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهى فى القرب ، فقال (جد قريب) . فهذا هو الذى أردت بالحاجة الى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث منه (كذا) فى طلبه ، واجتهاد فى نيله ".(١)

وعلى ضوء توضيح الامام عبدالقاهر لمعنى احتياج بعض معانى شعر البحترى الى الفكر نستطيع أن ندرك أن ما يهدف اليه الناقد هنا هو تأكيد خاصية (الغموض الفنى) فى شعر البحترى . وهى خاصية لا تتصل اطلاقا بأى لون من ألوان التعقيد الأسلوبى كما لا تتصل أيضا بغموض الافكار الشعريه من حيث هى أفكار .(٢) وانما هى خاصية فنية شعرية ، تتصل بطبيعة الشعر الابداعية الغائمة .(٣)

---

(١) اسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧١

(٢) انظر : النقد اللغوى عند العرب ، د . نعمة رحيم ، ص ٣٠٣

(٣) من أدق خصائص الفنون بما فى ذلك الشعر أنها تترك لمتذوقها مجال التفكير والاستنتاج . انظر : النقد الجمالى ، روزغريب ، ص ٩٧ .

على أن الملاحظ في تحليل الامام عبدالقاهر لهذه الظاهرة الفنية ، هو أنه يركز عليها من حيث صلتها بالمتلقي ، أكثر من تركيزه عليها من حيث صلتها بالشاعر ، أو بالجانب الابداعي في الشعر . ومع أن التركيز على هذه الظاهرة من حيث صلتها بالشعر أكثر أصالة بلا شك الا أن السبيل الذي سلكه الامام عبدالقاهر له فوائده الايجابية في تعميق ذوق القارئ ، وتنمية احساسه بالشعر .

وربما يقول قائل ان الغموض الفني على هذا الوجه الذي بينه عبد القاهر يمكن أن يتحقق في كل تشبيه تمثيلي سواء عند البحتري أو عند غيره . وهذا صحيح بلاشك ، ولكن الذي يجعل شعر البحتري أفضل شعر يمكنه أن يحقق صفة الغموض الفني هو أسلوبه في استعمال التشبيه التمثيلي .

فالحقيقة أننا لو راجعنا تشبيهات البحتري التي سقناها من قبل ، لاتضح لنا أن شاعرنا كان ينسج خيوط التشبيه التمثيلي من بيتين لا من بيت واحد . بحيث يكون الطرف الأول من التشبيه في البيت الأول ، ويكون الطرف الثاني منه ، أي الصورة الفنية ، في البيت الثاني .

وعلى هذه الطريقة يكون البيت الأول من غالب تشبيهات البحتري التمثيلية ، رغم أنه مستقل بمعناه ، شديد الافتقار الى البيت الذي يليه . بل لا يمكن تقدير مافيه من دقة الصنعة ، الا بعد استجلاء الصورة المجسدة للمعنى في البيت الثاني .
فهذا ما يجعل صفة الغموض الفني في تشبيهات البحتري ، أرسخ منها عند أي شاعر آخر .

ب — الاستعارة :

على الرغم من كثرة تعريفات الاستعارة في كتب النقد والبلاغة عند القدماء ، فان هذه التعريفات لا تكاد تخرج عن دائرة واحدة .

الاستعارة عند الجاحظ (١) ، هي " تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه ".
وهي عند ثعلب أن " يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه (٢) ". وهي عند ابن المعتز " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها (٣) ". ومع أن نقاد القرن الرابع الهجري قد تعرضوا لتعريف الاستعارة ، وكذلك نقاد القرن الخامس ، فالحق أنه ليس لديهم أي تغيير جذري لما عند السابقين (٤) . ان كل ما طرح من تعريفات للاستعارة لا يكاد يخرج عن أنها مجرد انتقال في الدلالة من معنى الى معنى آخر جديد .

ومع أن حقيقة الاستعارة في عرف النقد العربي ، تقوم على الانتقال من معنى الى معنى ، فالواقع أن هذا الانتقال كان مقيدا بمبدأ التناسب العقلي الذي لا يمكن الحيدة عنه ولا التسامح فيه .

وقد عبر الآمدي عن هذا المبدأ أوضح تعبير في قوله : " وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له اذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة — حينئذ — لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه (٥) ".

---

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٥٣
(٢) قواعد الشعر : ص ٥٧
(٣) كتاب البديع : ص ٢
(٤) انظر الرسالة الموضحة : ص ٢٩ . وانظر الصناعتين ص ٢٧٤ وانظر النكت ص ٨٥ . وانظر العمدة ، ج ١ ص ٢٧٠
(٥) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٦ . وانظر : الوساطة ، ص ٤١

والواقع أن الحاح القدماء على هذا المبدأ يرجع الى أسباب عميقة الجذور، ربما تتصل بطبيعة الخيال ومفهوم القدماء القاصر عنه . فالناقد القديم كان في مفهومه للشعر " يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية، أو تخييل عقلي . ولكي يصح العمل الشعري — تبعا لهذه المقولة — فلابد من المشابهة أو المناسبة ".(١) وعلى هذا الأساس فقد رحب النقاد بكل استعارة تجري على مبدأ التناسب، وتتضح اللياقة بين طرفيها .

ليس هذا ما يلاحظ عليهم، وانما شنوا حربا لا هوادة فيها على تلك الاستعارات التي جاءت على خلاف مبدأ التناسب العقلي، لاسيما استعارات أبي تمام التي توسع فيها كثيرا متجاوزا مبدأ القدماء في حسن الاستعارة . " وقد جنى أبو تمام على نفسه بالاكثار من هذه الاستعارات، وأطلق لسان عائبه، وأكد له الحجة على نفسه ".(٢) كما عبر ابو هلال العسكري عن ذلك .

وما دام أن أبا تمام هو الاستثناء الوحيد من بين الشعراء المحدثين الذين توسعوا في مسألة الاستعارة، فانه من الطبيعي أن تكون استعارات البحتري في جملة تلك الاستعارات التي حازت اعجاب النقاد، ورضوا عنها تمام الرضا . اذ قلما نجد كتابا نقديا يعنى بموضوع الاستعارة، ليس فيه قائمة من الاستعارات الحسنة عند البحتري .(٣)

---

(١) الصورة الفنية : ص٢٤٨

(٢) الصناعتين : ص٣١٥ . وانظر الفصل الأول من هذا البحث ص٢٧ وما بعدها .

(٣) انظر في استعارات البحتري المصادر التالية :—
الوساطة : ص٣٧
الصناعتين : ص٣٠٧ ، ٣٠٨
سر الفصاحة : ص١٥٧
المثل السائر : ج ٢ص١٠٤ ، ١٠٥

ورغم اعجابنا بمثل هذا الجهد ، وقيمته فى تنمية الذوق الأدبى ، فالحقيقة أنه جهد سطحى لا يتجاوز حدود الاختيار والتسجيل . وهناك جهد آخر الى جانب هذا الجهد كان يلح على تحليل استعارات البحتري ، ويجنح الى مقارنة بعضها باستعارات أبي تمام . لكن المؤسف أن هذا الجهد الذي كان يحاول العمق والنظر الى ما وراء الظواهر ، وقف عند البدايات فقط ، ولم يكتب له أن ينمو أو يتطور .

ويدخل فى نطاق هذا الجهد بعض ملاحظات الآمدى المبثوثة فى أماكن متفرقة من كتاب الموازنة . فهو مثلا يقف عند لفظة (رحى) التي استعارها أبو تمام فاخطأ ، واستعارها البحتري فأصاب . قال أبو تمام فى المدح :

وزير حق ووالى شرطة ورحى ديـ

ـوان ملك وشيعى ومحتسب

وقال البحتري :

لله أنت رحى هيجاء مشعلة

اذ القنا من صبابات الطلى رعف

وعلق الآمدى بقوله[1] : " وقد جعل البحتري (رحى) في موضع أشبه بالصواب ".

ويقف الآمدي كذلك عند لفظة (السلم) التى أحسن البحتري فى استعارتها ووضعها فى المكان المناسب في قوله :—

والعلى سلم مراقيه خطا

ب أبى عامر الى مسعوده

ثم يعلق عليها بقوله[2] : " فهذا الوجه الحسن فى معنى السلم ". ومثل لفظة (السلم) لفظة (الصوغ) فى قوله :

---

(١) الموازنة المخطوطة : ٨ (أ) ٩ (ب)
(٢) المصدر نفسه : ٣٣ (أ) .

مثل الهلال بدا فلم يبرح به
صوغ الليالي فيه حتى أقمرا

حيث علق عليها الآمدي قائلا : " قولة صوغ الليالي من أحسن لفظه ، وأوقعها في أحسن موضع يليق بها "(١). ومثل ملاحظات الآمدي هذه ملاحظة الامام عبدالقاهر الجرجاني على استعارة (الحوك) عند البحتري ، وأبي تمام ، ولماذا وقعت حسنة عند الأول وسيئة عند الآخر.

قال البحتري في وصف الربيع :

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق
وحاك ما حاك من وشي وديباج

وقال أبو تمام :

اذا الغيث غادى نسجه خلت أنه
خلت حقب حرس له وهو حائك (٢)

يعلق الامام عبدالقاهر هنا مباشرة بقوله : " وهذا قبيح جدا ، والذي قاله البحتري (وحاك ما حاك) حسن مستعمل ، فانظر ما بين الكلامين لتعلم ما بين الرجلين "(٣).

على ضوء هذه الأمثلة وما تلاها من ملحوظات نقدية قليلة ، نستطيع أن نقف على تجربة نقدية قاسية ، كان الهدف من ورائها امتحان قدرة البحتري وأبي تمام على تكوين الاستعارة اللائقة التي تواضع عليها قدامى النقاد . وتتضح قسوة هذه التجربة من طبيعة الألفاظ التي ركز عليها الآمدي وعبد القاهر . فهي ألفاظ لاتخرج

---

(١) الموازنة المخطوطة : ٤٢ (أ)
(٢) حرس : جمع حرساء أي قديمة ، والحرس الدهر .
(٣) أسرار البلاغة : ج ٢ ص٢٥٣ .

عن دائرة الحياة اليومية ، مثل : الرحى ، السلم ، الصياغة ، الحياكة . أي أنها من أبعد الألفاظ عن دائرة الشعر ، وما يغلب عليها من لطافة ورقة .

لقد انتهى البحتري بهذه الألفاظ الى المستوى الاستعاري المطلوب في النقد العربي ، حينما أدخلها ضمن علاقات مألوفة ، تجد ما يسندها في الذوق الأدبي القديم ، وان كان ذوقا ذهنيا هدفه الأول منطقية الأمور ، والحرص على تناسب الأشياء .

أما ابو تمام فقد انحرف بتلك الألفاظ عن الطريق المألوفة ، اذ لم يستعر لفظة (الرحى) للحرب شأن البحتري ، بل ادخلها ضمن علاقة جديدة ، حينما استعارها لديوان الملك . ومع أن أبا تمام والبحتري كليهما قد استعار (الحوك) للربيع ، فاستعارتاهما لم تجر على طريقة واحدة فقد استعار البحتري الفعل (حاك) فجاءت استعارته مألوفة مستعطة كما نبه الامام عبدالقاهر الى ذلك . واستعار أبو تمام اسم الفاعل (حائك) فانحرف بذلك عن المألوف ، ولكن برز التشخيص في استعارته كأوضح ما يكون .

وكان من الطبيعي بعد ذلك أن تنتهي تلك المقارنات لصالح البحتري ، فاستعاراته على نقيض استعارات أبي تمام ، أي أنها تقف دائما وأبدا عند حدود التصور التقليدي ، ولا تجرؤ على خدش الذوق العام ، ولا على اعادة صياغة الواقع وتشكيله من جديد .

والحقيقة أن استعارات البحتري بهذه الصورة أقل من أن توصف بأنها استعارات شعرية ، مهما أعجب القدماء بها ومهما بالغوا في قيمتها . انها أقرب ما تكون الى الاستعارات النثرية التي توصف بأنها " نصف حية ، وتكاد تختفي في الحشو اللفظي "(1) . أي أنها تسنح أمامنا في الشعر دون أن تستوقفنا ولو برهة

---

(1) الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش ، ص ٩٦

من الزمن • لأنها أصبحت استعارات لغوية لا تؤدى الى أكثر من ابراز السمات الظاهرة فى الأشياء[١] • بل الوقوف عند دور العلامات المجردة •

وليس هذا حال الاستعارة فى الشعر ، اذ أن الاستعارة الشعرية مصدر لا غنى عنه فى ممارسة الشعر •• بل انها تعتبر " الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل "[٢] • وهى بهذه الصورة ألصق بالشاعر ، وأدل على رؤيته المتميزة التى ينفرد بها عن غيره من الناس •

وعلى هذا الأساس يبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان استعارات أبى تمام ، رغم كل ما قيل فيها أقرب الى مفهوم الاستعارة الشعرية ، لما فيها من انحراف واضح عن المألوف ، ومعارضة واعية للأسلوب البلاغى النثرى • وكبار النقاد يؤكدون فى عصرنا أنه بقدر ما يبتعد الشاعر فى لغته عن ميدان النثر ، بقدر ما يكسبها قيما جديدة ، تدل على عمق شاعريته وأصالتها[٣] • وبطبيعة الحال فانه لكى يصل الشاعر بلغته الشعرية الى هذا المستوى ، لابد له من أن " يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لأننا قد مللنا القديم منها • وانما لأن القديم توقف عن توصيل شئ فيزيقى ، وأصبح محض علامات مجردة "[٤] • وفى ضوء هذا السياق ، لابد أن تفهم استعارات أبى تمام فهما جديدا ، يتصل برؤية الشاعر المتجددة للواقع ، وما يمكن أن تحدثه هذه الرؤية فى المتلقى من حيث اكتسابه لخبرة جديدة •

---

(١) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣
(٢) مبادئ النقد الأدبى ، ريشاردز ، ص ٣١٠
(٣) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، ص ٣٥١ ، ٣٥٢
(٤) الصورة الفنية : ص ٣٦٨ (منقول عن مصدر) •

٤ـ أثر الطبع والصنعة الكتابية في أسلوبه :

كشفنا في الفصل الثاني من الباب الأول عن مذهب البحتري ، وبينا أنه كان نسيجا متآلفا من الطبع والصنعة ، واذا كنا في ذلك الفصل مشغولين بالتقرير النظري لمذهب الشاعر ، أكثر من انشغالنا بالجانب التطبيقي ، فان هاهنا متسعا من الوقت لكي نلتمس أبرز ملامح الطبع والصنعة التي لحظها النقاد في أسلوب الشاعر.

أ ـ أثر الطبع في أسلوبه :

يعود الفضل في بحث جانب الطبع عند البحتري ، الى فئة أنصاره ، أو أنصار الطبع على وجه الدقة العلمية . وهم تلك الفئة التي لا نعرف آراءها الا من خلال كتاب الموازنة . والآمدي وان كان متأخرا عن هؤلاء زمنيا ، فانه يعد واحدا منهم ، وقد صرح بذلك علانية ، كما مر بنا في مذهب البحتري وكما سوف يمر بنا بعد قليل .

ومهما يكن الأمر فان فئة أنصار الطبع والآمدي كانوا يشيرون الى سمات فنية تركها عنصر الطبع في أسلوب البحتري . فكانت هذه السمات من أبرز الفوارق في نظرهم بين البحتري وأبي تمام . وهذه السمات الفنية ، أو الخصائص الطبعية ان صح التعبير ، أهمها ثلاث خصائص هي :ـ

قرب المأتى ـ استواء الشعر ـ الديباجة .

على أن الملاحظ أن هذه السمات الفنية التي نشأت في محيط اتجاه الطبع لم تلبث أن تحاورها سائر النقاد الذين تعرضوا لشعر البحتري ، سواء كان هؤلاء النقاد على علم بأن مثل هذه الخصائص الفنية ، لاتمثل الا جانب الطبع عند البحتري أم كانوا على غير علم بذلك .

١ـ قرب المأتى :

قرب المأتى ، وقد يعبر عنه أحيانا بقرب المأخذ ، سمة فنية وثيقة الصلة بشعر

الطبع ، وبالشاعر المطبوع . ومعنى قرب المأتى أو قرب المأخذ " أن تأخذ عفو الخاطر ، وتتناول صفو الهاجس ، ولا تكد فكرك ، ولا تتعب نفسك ، وهذه صفة المطبوع ".(١)

ويتضح من هذا التبسيط أن قرب المأتي يوازي سطحية الفكرة الشعرية والبعد عن الاتكاء الذهني في تناولها ، أو الالحاح عليها بالتفتيت والتحليل .

وقد ربط الآمدي بين هذه السمة الفنية الخاصة بشعر الطبع وشعر البحتري ، حينما أشار الى أن من فضل البحتري انما فنله بامور منها " حلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعاني ".(٢) وكذلك يربط الآمدي بين صفة (قرب المأتى) ، واتجاه المطبوعين بوجه عام حينما قال : " والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني ، والاغراق في الوصف ، وانما يكون الفضل عندهم بالالمام بالمعاني وأخذ العفو منها مع جودة السبك ، وقرب المأتى ، والقول في هذا قولهم واليه أذهب ".(٣) ويمكن أن نفيد من نص الآمدي هذا بالذات ، أن سمة قرب المأتى تقف في الطرف المقابل لسمة استقصاء المعاني ، والخوض عليها . وهي سمة اسلوبية اشتهر بها أبو تمام وعرف بها عند غالبية النقاد .

على أن من حسنات الآمدي بعد ذلك ، نزوله بهذا الموقف النقدي الى مستوى التطبيق ، حينما ناقش فكرة (سؤال الديار) عند أبي تمام والبحتري ، وتوضيحه لكيفية تناول الشاعرين لهذه الفكرة .

---

(١) الصناعتين : ص ٥٥
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥

قال ابو تمام :

من سجايا الطلول الا تجيبـــــا

فصواب من مقلة أن تصوبـــــا

فاسألناها واجعل بكاك جوابـــا

تجد الشوق سائلا ومجيبـــا

يبسط الآمدي المعنى في هذين البيتين ... ثم ينتهي بعد ذلك — وهذا هو المهم — الى قوله : " وهذه فلسفة حسنة ، ومذهب من مذاهب أبي تمام ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم "(١).

وتعبير الآمدى بلفظة (فلسفة) ازاء موقف أبي تمام من فكرة سؤال الديار، تعبير موفق، لا سيما حينما نحمل لفظة فلسفة على أبسط معانيها، أى اعمال العقل والنفاذ بوساطته الى بواطن الأمور . ومن يتأمل بيتى أبي تمام لا بد أن يلحظ فيهما صدق نظرة الآمدى . فالبيت الأول عند أبي تمام ليس الا تمهيدا لفكرة غائرة في ذهنه ، لم يضطلع بها الا البيت الثاني . ففى هذا البيت تتراءى لنا فكرة أبي تمام ، ولكن من وراء ضباب الشعر ، حيث اضطربت الرؤيا وحيث اختلط السؤال بالجواب ، فلم نكد نتبين من هو السائل ومن هو المجيب ، الا أن يكون البكاء سؤالا وجوابا ، ويكون الشوق سائلا ومجيبا !! بهذا الموقف مزج أبو تمام عنصرى المفارقة (الذاتي والموضوعى) فاستطاع بذلك أن يعبر عن لحظة من التجانس الكونى . لقد فلسف أبو تمام الموقف كما قال الآمدى ، ولكنها فلسفة حسنة حتى لو لم تكن على طريق الشعراء ومذاهبهم .

وتناول البحترى الفكرة عينها ، فكرة سؤال الديار فقال :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٩٩

وقفنا على ذات الخميلة فانبرت

سواكب قد كانت بهلا الحسين تبخل

على دارس الآيات عاف تعاقبت

عليه صبا ما تستفيق وشمال

فلم يدر رسم الدار كيف يجيبنا

ولا نحن من فرط البكا كيف نسأل

وكان تعليق الآمدي على هذه الأبيات هو أن " قول أبي تمام ، وان كان فيه دقة وصنعة فهذا عندي أولى بالجودة ، وأحلى في النفس ، والوط بالقلب ، وأشبه بمذاهب الشعراء "(١).

ولا يعنينا هنا ذوق الآمدي في تفضيله هذه الأبيات على أبيات أبي تمام ، انما يعنينا أن سر اعجاب الآمدي هذا ، راجع الى خاصية قرب المأتى عند البحتري .

ان أبيات البحتري هذه حينما توضع بازاء أبيات أبي تمام السابقة ، تكون أفضل مثال لمعنى قرب المأتى عند شاعرنا ، وكيفية تناوله للفكرة الشعرية . فعلى الرغم من أن البحتري عبر عن الموقف بثلاثة أبيات ، وليس ببيتين كما عبر أبو تمام ، فالحق أنه كان يدور في نطاق دائرته الذاتية ، ولم يبلغ مرتبة (الحلول الشعرى) التى بلغها أبو تمام . لقد ظل عنصرا الموقف عنده كما هما عليه ، أي ظل الشاعر في بكائه المرير ، وظلت الديار في صمتها الرهيب . وانتهى هذا الموقف الدرامي ".

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٠٠

بعد ثلاثة أبيات ، لكي يطرح السؤال من جديد (كيف نسأل ؟!) .

هذا معنى قرب المأتى عند البحتري . انه يعبر ولا يحلل ، يقف عند الظواهر ولا ينفذ الى البواطن ، ومع أنه ينقل المشهد ولا يغفل عناصره الايحائية ، فهو قلما يتدخل في تلوين الصورة ، انما يكتفي في الغالب بالاطار الخارجي ، وملامحه العامة — كل هذا لتوفر عنصر الطبع في شعره ، بحيث لا يملك مع هذه القريحة الجياشة وقتاً يكفي للتحليل والتعليل .

٢— استواء الشعر :

الأثر الثاني من آثار الطبع في أسلوب البحتري هو استواء الشعر . وقد يعبر عنه أحيانا بـ (اتحاد النسج)(١) . ويبدو أن هذه السمة الفنية كانت في شعر البحتري على قدر من الوضوح بحيث تنبه اليها أكثر من ناقد ، ومنذ وقت مبكر أيضا . فقد وصف المبرد في القرن الثالث الهجري ، شعر البحتري بخاصية الاستواء ، وجعلها من أهم ما يميز بينه وبين أبي تمام(٢) . ونجد وصف شعر البحتري بهذه الخاصية عند الصولي(٣) ، وعند ابن العميد(٤) ، وأخيرا عند الآمدي .

على أن ما يهمنا من هؤلاء هو ما عند الآمدي وحده . فالآمدي على حد علمنا هو أول ناقد يوثق العلاقة بين الطبع وخاصية استواء الشعر . كما أنه أول ناقد يلقي الضوء على معنى استواء الشعر وما المراد به . يقول في معرض حديثه عن شعر أبي تمام والبحتري : " والمطبوع الذي هو مستوى الشعر ، قليل السقط ، لا يبين جيده بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيد شعر أبي تمام معلوما ، وعدده محصورا "(٥) .

---

(١) استخدم ابن العميد هذا التعبير ، حينما وصف شعر البحتري . انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ص ٣٥
(٢) أخبار البحتري : ص ١٦٤ ، ١٦٥
(٣) أخبار أبي تمام : ص ٧٠ (٤) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ص ٣٥
(٥) الموازنة : ج ١ ص ٥٤ ، ٥٥

ويتضح من كلام الآمدي هذا ، أن استواء الشعر مظهر من مظاهر الطبع ، ولازمة من أهم لوازمه . وعبارة (قليل السقط) وحدها ، هي المفتاح الذهبي لمعنى هذه الخاصية الفنية . فالسقط هو — أي عيب من عيوب الشعر — يمكنه أن يطرأ على بيت أو أكثر من أبيات القصيدة ، فيتسبب في خلخلة بنائها ، اذ ينقلها هذا (السقط) من حال التماثل والاستواء ، الى حال التباين والاختلاف .

على اننا لن نتبين صلة الاستواء بالطبع الشعري ، بصورة جلية ، الا حينما نفترض أن أي عيب يمكنه أن يطرأ على القصيدة ، انما يمثل تلك النقط التي ينقطع فيها تيار الطبع في القصيدة بحيث تبدو مثل هذه النقط أو المحطات وكأنما هي بحاجة ماسة الى درجة حرارة الطبع الشعري الماثلة في سائر الأبيات .. من هذا كله نصل الى أن معنى استواء الشعر ، هو محافظة الشاعر على مستوى واحد من الاندفاع العاطفي من أول القصيدة الى نهايتها . حتى يصح أن نقول ان تيار الشعر في مثل هذه الحالة أشبه ما يكون بتيار الجدول المائي المندفع في مجرى لاتعترضه فيه وهدة ، ولا رابية ، يضطر معها الى العلو أو الانخفاض ، أو الالتواء يمنة ويسرة .

ومن الطبيعي بعد ذلك أن تنعكس هذه الصورة على القصيدة بشكل ايجابي ، أقل ما فيه هو ظهور (الوحدة الجمالية) نتيجة تآلف عناصر التعبير في كل أبيات القصيدة ، وتوازي تأثيراتها الجمالية في وجدان المتلقي . الأمر الذي يجعل القصيدة في النهاية سبيكة ذهبية مفرغة في قالب واحد .

واذا كانت هذه الخاصية الفنية ماثلة في شعر البحتري بحيث أن أية قصيدة من قصائده ، يمكن أن تكون برهانا قاطعا عليها ، فالحقيقة أن خاصية الاستواء هذه لا تصدق على شعر أبي تمام ، بالمقدار نفسه الذي صدقت به على شعر البحتري . وهنا السر في أن جيد شعر أبي تمام أصبح محدودا

محصورا ، كما نبه الآمدى آنفا . بمعنى أن اختلاف مستوى القصيدة عند أبي تمام بين جيد ورديء من شأنه أن يسهل على الناقد عملية التمييز ، ومعرفة الجيد وهذا معقول جدا ، فبضدها تتميز الأشياء ، كما يقال .

ومع أن تفصيل القول في ضعف خاصية استواء الشعر عند أبي تمام ، قد يوحى بالخروج عن جادة النقد الموجه للبحترى ، فالواقع أنه لا يليق بالباحث اهمال ذلك النقد والتعليل اللذين تولى بهما القاضي الجرجاني معالجة ضعف الاستواء الشعرى عند أبي تمام . لاسيما أن القاضي الجرجاني بلغ في تعليل هذه الظاهرة عند الرجل مالم يبلغه الآمدى . الأمر الذي سيكون له بالغ الأثر في تعمق خاصية استواء الشعر ، من واقع التحليل المعجب ومواجهة النص الأدبي .

يقول القاضي الجرجاني في هذا المعرض : " ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام واتباعه أن أحدهم بينا هو مسترسل في طريقته وجار على عادته يختلجه الطبع الحضرى ، فيعدل به متسهلا ، ويرمى بالبيت الخنث ، فاذا انشد في خلال القصيدة ، وجد قلقا بينها نافرا عنها ، واذا اضيف الى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته ، فصارت ركاكة ".(١)

ويتضح من نقد الجرجاني هذا أن عدم استواء الشعر عند أبي تمام ومن سار على رسله ، هو الانحراف المفاجيء بالطبع الشعرى المسترسل الى ضرب من اللين والرقة لا يناسب المستوى العام المسيطر على القصيدة . بل يصح أن نقول ان مثل هذا البيت اللين أو الأبيات ، تصبح في عرض القصيدة ، وكأنما هي شامة مشوهة في وجه متناسق جميل .

---

(١) الوساطة : ص ٢٢

ومثلما يكون الانحـراف بالطبع الشعرى الى جهـة اللين والرقة عاملا مؤثـــرا في عـدم استواء القصيدة ، فقد يكون العكس مؤديا الى النتيجة نفسها ، اذ ربما كان الشاعر " ... يجـرى مع طبعـه ، فينظم أحسـن عقد ، ويختال في مثــل الروضـة الأنيقـة ، حـتى تعارضـه تلك العادة السيئـة فيتسـنم أوعر طريق ، ويتعسف أخشن مركـب ، فيطمس تلك المحاسن ويمحـو طلاوة ما قدم ، كما فعل أبـو تمـام فـى كثير من شعره "(١). أى أن الانحـراف بالطبع هـذه المرة ، لم يكن الى اللين والرقة ، بل الى الغلظـة والخشونـة . ومع ذلك فان النتيجـة واحـدة ، هـى عـدم استواء الشعر فى نهايـة الأمـر .

وقد أحسـن القاضى الجرجانى صنعا ، حينما أكـد ظاهـرة عدم استـواء الشعر من واقع شعر أبى تمام .

يقول أبـو تمام مثـلا :

لو جاز سلطان القنـوع وحكمـه
في الخلق ما كان القليـل قليـلا

من كان مرعـى عزمـه وهمومـه
روض الأمانـى لم يـزل مهـزولا

ويعلق القاضـى الجرجانى هنا بقوله : " فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديبـاج الخسروانى ، والوشـى المنمنم ، حتى يقول :

لله درك أى معـبر قفـرة
لا يوحـش ابن البيضـة الاجفيـلا(٢)

---

(١) الوساطـة : ص ٢٢
(٢) الأجفيل : الكثير الاجفـال .

أو ما تراها لا تراهـــــا هـــــزة
تشـأى العيون تجرفـا وذميـــــــلا
(١) (٢) (٣)

ثم يقول بعد ذلك : " فنغص عليك تلك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة ، وهـــذه الطريقـة أحـد ما نعى على أبـى الطيب ". (٤) ويبـدو أننا لن نجادل في سلامـــة هـذا النقد الذي توجـه به القاضي الجرجاني الى أبيات أبـى تمام . فالبيتـان الأولان كان يسيطـر عليهما جـو واحـد ، وروح شعريـة واحـدة ، تتمثل فـــي السلاسـة ، واطراد الألفاظ على اللسان ، رغم بعد ما بين البيتين من المعنى ، ورغم اختلاف وسيلـة التقديم فيهما ، ولكننا ما كدنا نأخـذ في البيتين التاليين لهمـا حـتى شعرنا بتغيـر الجـو الماثل في قلق العبارات ، وغريب الألفاظ . ولا يذهبـن بنا الظن الى أن مثل هـذا الصنيع عند أبـى تمام ، يمكن اعتباره بأنه (تلويـــن عاطفـي) يناغـم طبيعـة القصيدة التقليديـة ذات الأغـراض الكثيرة . فالشاعـــر الحاذق — في اعتقادنا — يستطيع أن يحقق مثل هـذا الهدف ، من واقع الوسائـل الشعريـة ، التصويريـة والايحائيـة التي لاتمـس حقيقـة الأسلوب ، ولا تعكر صفـاء جوهره . هكـذا تكون الجوانـب السلبيـة من الصورة عند أبـى تمام ، زيادة وتأكيدا فـي جوانبها الايجابيـة عند البحـتري ، والضـد يظهر حسنه الضـد .

٣— الديباجـــة :

الديباجـة هـى الأثـر الثالث من آثار الطبـع في شعر البحـتري . ويعتـــبر الآمـدي من أقدم النقاد الذين ذكروا هـذه الخاصيـة في اسلوب البحتـــري ، واتخـذوا منها فارقا أسلوبيا يميـز بين أسلوب البحتري ذي الديباجـة ، واسلــوب أبـى تمام الخالي منها . في هذا يقول الآمـــدى :

---

(١) تشأى : تسبق .
(٢) التجعوف والذميل : ضربان من السير النشيط .
(٣) الوساطـة : ص ٢٣

" وحسن التأليف ، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحترى ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أبى تمام ".(١)

ونجد خاصية الديباجة تؤدى عند الباقلانى الدور نفسه ، ولكن فى التمييز بين أسلوب البحترى وأسلوب ابن الرومى ، يقول :

" ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة ، سبك أبى نواس من سبك مسلم ، ولا نسج ابن الرومى من نسج البحترى . وينبهه ديباجة شعر البحترى وكثرة مائه ، وبديع رونقه ، وبهجة كلامه ، الا فيما يسترسل فيه ، فيتشبه بشعر ابن الرومى ".(٢)

ولا يبعد ابن الأثير كثيرا عن الآمدى والباقلانى ، اذ نراه يقصر خاصية الديباجة على أسلوب البحترى فحسب ، حينما يقول : " وأما البحترى فقد فاز بديباجة السبك التى ليست لغيره ".(٣)

ويتضح من خلال هذه النصوص النقدية ، أن الديباجة خاصية فنية لازمت شعر البحترى ملازمة جد وثيقة . وكانت بهذه الصفة من الخصائص التى ميزت أسلوبه عن أساليب غيره من الشعراء ، كما رأينا .

ولكن ما المراد بالديباجة فى شعر البحترى؟ ان هؤلاء النقاد كما رأينا لم يحددوا لنا المعنى المراد بالديباجة ، تحديدا دقيقا ، رغم أن كلامهم يوحى الى القارئ بأنها شىء واضح فى أذهانهم .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥
(٢) اعجاز القرآن : ص ١٢١
(٣) الاستدراك : ص ٢٥

• من هنا فان عمدتنا فى التعرف على هذه الخاصية الفنية ، انما هو تحليل النصوص بدقة ، وقراءة ما وراء الكلمات • ولعل أول ما يمكن ملاحظته خاصة عند الآمدى ، والباقلانى ، هو مجىء لفظ الديباجة فى سياق الفاظ أخرى ، كالبهاء ، والحسن والرونق عند الآمدي ، والماء ، والبهجة عند الباقلانى •

ومعنى هذا أن الديباجة تقع فى دائرة تلك الألفاظ الفضفاضة المبثوثة فى كتب النقد العربى ، التى ان عبرت عن شىء فانما تعبر عن استجابة الناقد القديم للنص الأدبى ، واحساسه بأن ثمة أثرا غامضا قد تركه النص فى وجدانه ، وأنه لا يمكن التعبير عن هذا الأثر بأكثر من تلك الألفاظ ، التى يبدو أنها تحيل على المطلوب دائما وأبدا •

على أن العودة الى كلام الآمدى خاصة ، تفيدنا فى أن ألفاظ الشعر الذى يمكن أن يوصف بالديباجة ومرادفتها اللفظية ، من بهاء ، وحسن ، وماء ، ورونق ••• الخ ، ألفاظ لا تعبر عن معانيها الحقيقة فحسب ، بل تعبر عن معانيها وزيادة •

ومن هذه اللمحة الفذة اهتدى الآمدى الى خاصية (الايحاء اللفظى) فى الكلمات • فالمعروف اليوم أن الكلمة "أيا كانت توقظ دائما فى الذهن صورة ما ، بهيجة أو حزينة ، وضيعة أو كريمة ، كبيرة أو صغيرة ، معجبة أو مضحكة ، تفعل ذلك مستقلة عن المعنى فى غالب الأحيان "(١) • من هذا نصل الى أن الديباجة وما يرادفها من الفاظ أخرى ، انما تعبر عند نقادنا القدامى عن القيم الايحائية فى الألفاظ ، أى عن تلك الأصداء التى تصاحب الكلمات الى جوار معانيها الذهنية •

---

(١) اللغة ، فندريس ، ترجمة ، عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، ص٢٣٧

واذا كانت الديباجة خاصية فنية قررها النقاد في أسلوب البحتري ، اتضح لنا بما لا يقبل الشك أن شاعرنا ، كان شاعرا صادق الشعور ، وأن صدق شعوره هذا ، كان يهديه الى الكشف عن خصائص الألفاظ ، واختيار أغناها بالظلال الموحية ، وأشدها وقعا في النفوس . أي أنه من كبار الشعراء الحذاق الذين يمكن أن يوصف واحدهم بأنه " يستغل ما للالفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدي بها فضلا عن معانيها العقلية ، كل ما تحمل في أحشائها من صور مدخرة ، ومشاعر كامنة ، لفت نفسها لفا حول ذلك المعنى العقلي ".(١)

أما متى وكيف يستغل البحتري القيم الايحائية للألفاظ ، فذلك أمر لم يعرفنا به نقاده . وان كان يغلب على الظن ، أن مقدمات قصائده ، هي أفضل شعره الذي يمكن أن توصف ألفاظه بأنها ذات ثروة ملحوظة من القيم الايحائية الفنية الى جانب معانيها العقلية . ولعل ما يقف الى جوار هذا الظن أننا نجد في العصور المتأخرة بعض الأدباء الذين يفهمون من لفظ (الديباجة) أنها تعني مقدمة القصيدة العربية التقليدية . ومن هؤلاء درويش الطالوي(٢) (القرن الحادي عشر الهجري) الذي اختار عشرين مقدمة من أجود مقدمات قصائد البحتري ، ثم أطلق عليها اسم (ديباجات البحتري) . وقد قدم لها بمقدمة قصيرة جدا جاء فيها " ديباجات البحتري . ومن الأمثال بل من المجاز ، قولهم ما أحسن ديباجات البحتري اذكره العلامة الزمخشري في كتاب الأساس . وهي ديباجات قصائده ، مختارة من شعره ومرتبة على حروف الهجاء ".(٣) وعلى ضوء فهم هذا

(١) فنون الأدب ، تشارلتن ، ترجمة ، د . زكي نجيب محمود ، ص ٧٦
(٢) هو أبو المعالي درويش بن محمد الطالوي ، شاعر وأديب دمشقي . توفي عام ١١٠٤ هـ . انظر ترجمته في ريحانة الألباء : ج ١ ص ٥٣
(٣) ديباجات البحتري ، مخطوط (الظاهرية) الورقة رقم ١ .

الأديب يبدو أن ثمة علاقة مجازية بين معنى الديباجة الفني ، ومقدمة القصيدة . وهي علاقة مكانية ، بمعنى أن مقدمة القصيدة عند البحتري أفضل مكان ، أو جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن تتوفر فيه الديباجة بالمعنى القديم ، أو القيم الايحائية المركزة للألفاظ بالمعنى الحديث.

والواقع أن من يتدبر مقدمات قصائد البحتري، لابد أن ينتهي الى مثل هذه الحقيقة . ففي هذه المقدمات حشد وافر من الألفاظ الموحية ، ذات الظلال الهامشية المشعة بكل ما من شأنه أن يثير الوجدان ، ويستنفر العواطف . وكم ردد البحتري فيها من الأعلام النسائية البدوية اللطيفة . وكم ردد فيها كذلك من أسماء الأماكن النجدية والحجازية . هذا الى جانب استعانته في وصف مشاعره ، بتلك الألفاظ الفنية بنبضها العاطفي ، وايحائها العذري . وقد لا تكون الألفاظ وحدها هي كل ما يؤدي دور الايحاء الفني في مقدمات قصائد البحتري . فالى جوار هذه الألفاظ ، هناك أساليب غزلية تثير التجربة العاطفية ، وتشد القارئ الى الاندماج فيها ، مثل استلهام الطيف ، واستراوح النسيم ، والحنين الى البادية والرحيل الخيالي اليها ، وما يتصل به من اجهاد المطايا ، والتخفيف عنها بأغاني الحداء ، الخ ... وبالجملة فان مقدمات قصائد البحتري عوالم غريبة مستقلة بذواتها ، يمتزج فيها الحلم بالواقع ، والحقيقة بالخيال .

ويكفي شاهدا على ما قدمنا ، أن نقف عند مقطوعة صغيرة للبحتري (١) ، يقول فيها :

نظرت الى (طدان) فقلت ليلي
هناك وأين ليلي من طدان (٢)
ودون مزارها ايجاف شهر
وسبع للمطايا أو ثمان

---

(١) الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢ . وانظر القصيدة بكاملها في ديوان البحتري : ج ٤ ص ٢٢٢٨ .

(٢) طدان : اسم مكان .

ولما غربت أعراف سلمى
لمن وشرقت قنن القنان
تصوبت البلاد بنا اليكم
وغنى بالايباب الحاديان

ومع أن هذه القطعة ليست هي أفضل ما يمكن أن يصور لنا ، ديباجة البحتري ، أو قدرته على اقتناص الألفاظ الموحية ، والمشبعة بالظلال العاطفية — مع هذا فان في استطاعتها أن تكون انموذجا حيا يؤيد ما قلناه آنفا عن مقدمات قصائد البحتري . فالقطعة رغم قصرها الواضح بحيث انها لم تتجاوز أربعة أبيات (1) ، تعتبر وترا مشدودا من الحنين الى البادية . وان كانت البادية هنا لا تعدو أن تكون عالما خياليا ، يلجأ اليه الشاعر ، كلما أمضه واقعه الحقيقي المرير . وليس في هذه القطعة بعد ذلك ما يمكن أن يوصف بأنه شعري ، اللهم الا هذه الموسيقى السريعة المتوترة ، وهذه الألفاظ المشحونة بالطاقة العاطفية . وعلى الرغم من أن كل لفظة من ألفاظ هذه القطعة تقريبا ، كانت تعمل في دائرتها الخاصة دون أن تتفاعل مع أي لفظة أخرى ضمن علاقة مجازية ، أو شبه مجازية . فالحقيقة أن هذه الدوائر الصغيرة ، تستطيع أن تحدث من خلال التفاعل مع وجدان القارئ دائرة واحدة ، فيها من السعة والعمق ، ما يكفل لهذه الأبيات وحدة فنية ، ونضجا شعريا الى حد بعيد .

على أن الذي يبرر اختيارنا لهذه القطعة بالذات ، هو أن في مكنتها أن تكشف لنا عن مدى تذوق القدماء لهذا اللون من الشعر ، الذي يقع عبء الشاعرية الأكبر فيه على ألفاظه ، وما تنطوي عليه من قيم ايحائية . فلقد سحر أبو رياش

---

(1) اقتصرنا على اختيار القاضي الجرجاني ، وهو ما يمثل الأبيات الأربعة ، مع أن هذه الأبيات من قصيدة كاملة .

القيسي ، كبير رواة عصره ، حينما قرئت عليه أبيات البحتري تلك • بل تقول الرواية ، ما يفيد أن الرجل غير رأيه من متعصب ضد المحدثين ، والبحتري خاصة ، الى معجب يحض الناس على قراءة شعر البحتري ، والاستمتاع به (١) •

فهذه الحكاية البسيطة ان دلت على شيء فانما تدل على أن خاصية الديباجة عند البحتري كانت من أهم الخصائص الفنية التي جذبت القدماء الى شعره ، وجعلت الكثير منهم يفضله بها على أبي تمام ، وابن الرومي ، كما مر بنا • واذا كنا قد نبهنا في تحليلنا لقطعة البحتري الآنفة الذكر الى قيمة وجدان القارئ في تذوق هذا اللون من الشعر ، فانه من المؤكد أننا اليوم لا نبلغ مستوى القدماء في تذوق شعر البحتري هذا ، أو الاحساس بكل ما في ألفاظه من قيم ايحائية •

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع الى طبيعة الدلالة الايحائية للفظة ، أو الدلالة الهامشية كما يعبر عنها علماء اللغة • فالمعروف اليوم أن هذه الدلالة " تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم ، وأمزجتهم وتركيب أجسامهم ، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم " (٢) • واذا كانت هذه الدلالة تبلغ من الحساسية هذا الحد من حيث الاختلاف من فرد الى آخر ، فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف من عصر الى آخر ، حسبما يغلب على كل عصر من روح ذوقية عامة ، تكون قاسما مشتركا بين أبنائه ولعل هذا هو السر في أن " طبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور " (٣) • فهذا العامل المؤثر الذي يقف في سبيل وصولنا الى مستوى القدماء في تذوق ديباجة البحتري على ذلك النحو البالغ • أو على الأقل يميز تذوقنا عن تذوقهم •

(١) انظر : الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢
(٢) دلالة الألفاظ • د • ابراهيم أنيس ، ص ١٠٧
(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ •

ب — أثر الصنعة الكتابية فى أسلوبه :

يبدو أن فكرة تأثر البحترى بالأسلوب الكتابى السائد فى عصره ، كانت فكرة غامضة جدا فى أذهان غالبية النقاد . ومن الطبيعى أن تكون هذه الفكرة على هذا النحو من الغموض ، ما دام أن هدف الغالبية هو اجتذاب البحترى الى اتجاه الطبع الخالص ، أو اجتذابه الى اتجاه الصنعة الخالصة ، أى صنعة أبى تمام .(١)

وعلى الرغم من غموض هذه الفكرة ، ومن طبيعة الظروف التى احاطت بها ، ومنعتها من الظهور ، فقد لحظ بعض النقاد ظاهرة كتابية صرفة ، كثيرة الدوران فى أسلوب البحترى .

هذه الظاهرة الكتابية هى (الترادف) ، أى استخدام الكلمة وأختها التى تؤدى معنى الكلمة الأولى تقريبا .(٢) واستخدام الألفاظ على هذا الأسلوب لون من ألوان المزاوجة ، الا أنها مزاوجة خاصة بالكتاب وحدهم ، ولم يشاركهم فيها من الشعراء الا البحترى .

ويعتبر الثعالبى من أوائل النقاد الذين لحظوا هذه الظاهرة فى أسلوب البحترى ، حيث يقول عن شعره :(٣) " ويقال ان شعره كتابة معقودة بالقوافى ".

ثم يسوق الثعالبى شواهد من شعر البحترى تؤيد هذه الحقيقة ، مثل قوله فى بعض ممدوحيه :(٤)

فالله يبقيه لنا ويحوطه
ويعزه ، ويزيد فى تأييده

---

(١) انظر الفصل الثانى من الباب الأول : ص ٧٤ وما بعدها .
(٢) سوف يتضح هذا من رأى ابن رشيق القيروانى ، فيما بعد .
(٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٥
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٥

والترادف الكتابي في هذا البيت واضح جدا . فقد تلاحقت فيه الكلمات (يبقيه) ، و (يحوطه) و (يعزه) ، (ويزيد في تأييده) . ولعلنا نلحظ أن اللفظتين الأوليين بمعنى واحد تقريبا . وأن الأخريين مشتركتان في معنى واحد أيضا .

ومثل قوله في مدح أمير المؤمنين :(١)

بقيت أمير المؤمنين فانما
بقاؤك حسن للزمان وطيب
ولا كان للمكروه نحوك مذهب
ولا لصروف الدهر فيك نصيب

والترادف هنا بين (حسن) ، و (طيب) في البيت الأول . وبين (مذهب) ، و (نصيب) في البيت الثاني . هذا الى جانب التوازن الكتابي بين عبارة (نحوك مذهب) ، و (فيك نصيب) .

ولاحظ ابن رشيق القيرواني كذلك ظاهرة الترادف الكتابي في أسلوب البحتري ، فقال : " والناس مختلفوا الرأي في مزاوجة الألفاظ ، منهم من يجعل الكلمة واختها ، وأكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب ، وبه كان يقول البحتري في أكثر أشعاره ".(٢) وكلام ابن رشيق هذا أبين ، وأدل على المراد من كلام الثعالبي . بل أن فيه ما يفيد بأن الترادف على الطريقة الكتابية قد أصبح عند البحتري أشبه ما يكون بقضية التزامية وليست مجرد ظاهرة أسلوبية فقط .

ومن أمثلة ابن رشيق التي ساقها في هذا الصدد ، قول البحتري :(٣)

---

(١) ثمار القلوب : ص ٢٢٥
(٢) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨
(٣) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨

تطيب بمسراها البلاد اذ سـرت

فيفغم رياها ، ويصفو نسيمها

ويقول عن هذا البيت: " ففي القسيم الآخر تناسب ظاهر"(١). أي بين (يفغم رياها) ، و (يصفو نسيمها) ومثل قوله(٢) :

ضاق صدري بما أجن (م) وقلبي بما أجد

والترادف في هذا البيت ، بين (أجن) ، و (أجد)(٣) . ومثل قوله :

لقد اصطفى رب السما * له الخلائق والشيم

والترادف هنا بين (الخلائق) و (الشيم)

ومع أن هذه الظاهرة الكتابية كانت من الخفاء ، بحيث لم يتنبه اليها الا هذان الناقدان . فالحقيقة أن فيما سردناه من أمثلة ما يغني عن التطويل والاستزادة . لا سيما أن ديوان البحتري ماثل بين أيدينا . وهو أصح وثيقة فيما يتعلق بتقرير هذه الظاهرة الاسلوبية في شعره ، اذ قلما نجد قصيدة من قصائده تخلو منها(٤) . ولو وقفنا على سبيل المثال عند قصيدته التي مطلعها :

عارضننا أصلا فقلنا الربرب

حتى أضاء الاقحوان الأشنب(٥)

لأمكن أن تستوقفنا ظاهرة الترادف الكتابي فيها ، في مواضع كثيرة . كقوله :

أو مضن من خلل الخدور فراعنا

برقان : خال ما ينال ، وخلب(٦)

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨
(٤) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧١
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٢
(٦) الخال ، والخلب ، كلاهما بمعنى واحد ، أي برق لا يخلفه مطر .

وقولـه :[١]

ووراء تسديـة الوشاة مليـــة[٢] [٣]

بالحسن تملح فى القلوب وتعـذب

وقولـه :[٤]

ركبـوا الفرات الى الفرات وأملـوا

جـذلان يبـدع فى السماح ويغـرب

وقولـه :[٥]

ضـرب الجبال بمثلها من رأيـه

غضبـان يطعـن بالحمام ويضـرب

وقولـه (فى وصف الجرحى والقتلى) :[٦]

فمجـدل ، ومرمـل ، وموسـد

ومضـرج ، ومضمخ ، ومخضـب

فاذا كانت كل هـذه الأمثلـة التى سردناها من قصيدة واحـدة فحسب ، أمكننـا أن نقول بأن ظاهـرة الترادف الكتابى فى شعر البحـترى ، قد أصبحـت بين أيدينـا حقيقـة مقررة ، لاتحتمـل أدنـى جـدال .

والحقيقـة أن تعمـق هـذه الظاهـرة فى أسلوب البحـترى ، يمكن أن يـؤدى بنا الى أن شاعرنا كان مهتمـا بتوفيـر القيم الصوتيـة فى شعره ، وتكثيفها تكثيفـا قد يكون على حساب المعانى ، والقيم الفنيـة الأخـرى . فالبحترى حينما يقول :-

فمجـدل ومرمـل وموسـد

ومضـرج ، ومضمخ ، ومخضـب

---

(١) ديوان البحترى : ج ١ص ٧٢
(٢) تسديه : اصلاح . (٣) مليـة : مخفف مليئـة .
(٤) ديوان البحترى : ج ١ ص ٧٤
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٦

لايعطينا في الشطر الثاني اكثر من معنى اللفظة الأولى ، ولكنه يعطينا الى جوار ذلك ثروة موسيقية ، تتمثل في الايقاع المتردد على نسق واحد ثلاث مرات ، وهي قيمة شعرية على كل حال .

ومن الممكن جدا أن يرد على البحتري اعتراض وجيه ، مؤداه ان استخدام مزاوجة الألفاظ على سبيل (التكافؤ) [1] المتضاد ، افضل من استخدامها على الطريقة الكتابية ، من حيث أن الطريقة الأولى تحقق القيم الصوتية ، ولا تهدر قيمة المعنى ، على نحو قول أم الضحاك [2] :

وكيف يساوي خالدا او يناله

خميص من التقوى ، بطين من الخمر

وعلى نحو قول طرفة [3] :

بطيء الى الجلى ، سريع الى الخنا

ذلول باجماع الرجال ملهد

ففي الشطر الثاني من البيت الأول ، مزاوجة بين (خميص) و (بطين) وبين (التقوى) و (الخمر) . هذا الى جانب توازن الجملتين ، (خميص من التقوى) و (بطين من الخمر) . والأمر بالمثل في الشطر الأول من البيت الثاني ، فالمزاوجة واضحة بين ألفاظه ، وكذلك التوازن بين جملتيه . ففي هذين المثالين وما يجري مجراهما ، تحققت القيم الصوتية الداخلية ، الى جانب القيم المعنوية ، من غير أن يضحى بقيمة في سبيل الأخرى ، شأن طريقة البحتري الكتابية التي لايتمثل فيها مثل هذا التوازن الدقيق بين اللفظ والمعنى .

---

(١) انظر تعريفه وأمثلته في نقد الشعر ، ص ١٤١ ، ١٤٢
(٢) نقد الشعر : ص ١٤٢
(٣) المصدر نفسه : ص ١٤٢

والجواب على هذا الاعتراض لا يمكن أن يصدر ، الا من خلال نظرة واسعة ، تأخذ في الاعتبار شاعرية البحتري المزدوجة بين الطبع والصنعة .

ان البحتري في الأصل شاعر يمتلك موهبة الطبع الجياش ، فاذا أراد أن يختط لنفسه منهجا ملائما في الصنعة الشعرية ، فلابد أن يكون ذلك المنهج ملائما لطبيعة موهبته ، وحساسية مثل هذه الموهبة . ويبدو أن هذا التلاؤم لا يتحقق لو اعتمد البحتري في مزاوجة الألفاظ طريقة التكافؤ المتضاد ، على الرغم من انضباط التناسب بين القيم الصوتية ، والقيم المعنوية في هذه الطريقة كما رأينا .

والسبب في عدم التلاؤم هذا يرجع الى قيام هذه الطريقة غالبا على الذهنية والتروي في الشعر ، بحيث لا يقوم بها الا شاعر يهتم بالفكرة وتعمقها أكثر من اهتمامه بالطبع والعفوية ، وقد أصاب قدامة حينما وصف (التكافؤ) بأنه " بطباع أهل التحصيل والروية في الشعر ، والتطلب لتجنيسه — أولى منه بطباع القائلين على الهاجس"(١) ، والبحتري بطبيعة الحال أقرب الى القائلين على الهاجس منه الى شعراء الروية والتحصيل . هذا الى جانب أن حشد العبارات المتضادة في الشعر أشبه ما يكون بعملية القياس المنطقي(٢) . والمنطق كما هو معروف ايغال في الذهنية ، وأبعد ما يكون عن الشعر .

وهكذا نستطيع أن نصل الى أن تأثر البحتري بالأسلوب الكتابي ، انما كان صادرا في الأساس عن وعي بموهبته الشعرية ، وما يمكن أن يناسبها من صنعة فنية .

---

(١) نقد الشعر : ص ١٤٤

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١٢٥

وبعد :

لقد لقى أسلوب البحتري عناية نقدية جادة ، لم تقتصر على ناحية واحدة منه ، وانما شملت نواح كثيرة . فقد اهتموا بلغته ونحوه ، وفحصوا بلاغة ألفاظه وتراكيبه ، وبعض صوره الفنية . هذا الى جانب اشاراتهم الدقيقة الى ما يمكن أن نسميه بالخصائص الفنية .

ولقد اتفقت كلمة القدامى أو كادت على أن أسلوب البحتري كان من أقوم الأساليب الشعرية ومن أصفاها ومن أغناها بالثراء البلاغي .

واذا استثنينا بعض مظاهر النقص في نقد القدامى ، فان ما عدا ذلك يعد صورة قريبة من الكمال . سواء أكان ذلك في أسس نقدهم وغاياته ، أو في صحة دلالة ذلك النقد على عبقرية البحتري الأسلوبية .

الفصـــل الثانـــي

المعانـي

تمهيـــد : فـي المعـنى وأبـرز مقاييسـه :

على الرغم من أن غالب الجهود النقديـة القديمة في مجال الشعر والبلاغة — قـد انصرفـت الى جانب الصياغـة الأدبيـة ، والتفقـه في أسرارها الفنيـة ، فان هـذا لا يعني — كما يرى البعـض — أن القدماء اكتفوا بالأشكال الظاهرة عما وراءها ، فاهملوا قضيـة المعاني دون اعتبارات نقديـة ، أو معايير فنيـة ، تتوغـل خلف الظواهـر من جانب ، وتكمـل معايير الصياغـة من جانب آخـر .(١)

أن النظرة العابرة في كتب التراث النقدى عند العرب تكفينا في أن نؤكـد حقيقـة اهتمام النقاد العرب بنقد المعاني في الشعـر . فقد عنوا بها عناية جـادة " فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بعنايـة مظاهر ابتكارهـا وعواملـه ، ومظاهـر الاحتـذاء والتقليـد وعواملـه ومحاسنه وعيوبـه ، كما درسوهـا من ناحيـة الحقيقـة والخيال ، ومن ناحيـة العاطفـة ، والعقل ، والحـس ".(٢)

ومن خلال هـذه الأبحاث التى أدارها النقاد العرب ، حول المعنى وما يمكـن أن يتصل به من داخـل العمليـة الشعريـة وخارجها ، ظهرت لهم مقاييس كثيـرة لنقد المعاني الشعريـة ، تداولوها فيما بينهم ، وحاولوا على ضوئها تقدير ما بدا لهـم من القيم الكامنـة في المعاني .

والحقيقـة أن عمليـة استخـلاص كـل مقاييس نقد المعنى من كتب التراث ، ثـم فحـص هـذه المقاييس فحصا نقديا متأنيا ، عمليـة لا يمكن أن تؤتى ثمارها الا مـن

---

(١) انظر : النقد اللغوى عند العرب : د. نعمة رحيم العزاوى ، ص ٣٧٤
(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : د. بدوى طبانة ، ص ٣٦٤ .

خلال دراسة نقدية خاصة . لاسيما أن مسألة المعنى فى النقد العربى (١) ، مسألة شائكة ، تكمن خلف كبريات المشكلات النقدية ، وتتصل بها من قريب أو بعيد ، فهى تمثل جانبا من مشكلة اللفظ والمعنى ، كما تتصل بمشكلة السرقات، ومشكلة الاعجاز فى القرآن الكريم ، الى غير ذلك .

وعلى الرغم من ذلك كله فان بامكاننا أن نلمس فى هذا التمهيد أبرز مقاييس نقد المعنى ، وأكثرها تداولا بين النقاد العرب ، خاصة فيما يتعلق بنقد كبار شعراء العربية . ونعنى بذلك مقياسى الابداع والتقليد ، والصواب والخطأ .

أ — مقياس الابداع والتقليد :

يتكون هذا المقياس من شقين ، الابداع ، والتقليد . والذى يهمنا فى هذا المقام هو الابداع فحسب . أما التقليد فانه يلخص قضية بكاملها ، تلك قضية السرقات الأدبية (٢) .

رحب النقاد كثيرا بالشاعر المبدع ، الذى تتصف معانيه بالابتكار والأصالة . وربما كانت خاصية الابداع وحدها كفيلة عند بعض النقاد ، بأن تقدم شاعرا من عداد الشعراء على قطاع كبير من زملائه " وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام ... " (٣)

ومن هذا المنطلق تتبع النقاد المبدعين من الشعراء ، وأشادوا بهم . وقد اشتهر أبو تمام فى هذا الجانب شهرة واسعة ، فهو عند الغالبية من النقاد أكثر

---

(١) على الرغم من الجهد الذى بذله د. أحمد بدوى رحمه الله فى مقاييس نقد المعنى ، فهو جهد أولى ، يقف عند حدود جمع المادة . انظر كتابه : أسس النقد الأدبى عند العرب ص٣٦٨ وما بعدها .
(٢) نظرا لاتساع القول فى السرقات ، فقد خصصنا لها فصلا مستقلا .
(٣) الموازنة : ج ١ ص٤٢٠

الشعراء المولدين معانى وتوليدا[1] . وان كان ابن رشيق القيروانى خاصة يخالفهم فى هذا ، ويذهب الى أن ابن الرومى أولى بالتقدمة من أبى تمام[2] . وكما يذكر النقاد أبا تمام وابن الرومى ، يذكرون أيضا أبا الطيب المتنبى ، فهو من عداد الشعراء المبدعين الذين اقتدروا على المعانى وتوسعوا فيها[3] .

على أن الملاحظ هو أن موقف النقاد العرب من مسألة الابداع فى الشعر لم يوجه توجيها سليما ، بل انها لا تخلو من بعض المظاهر السلبية .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته فى هذا الجانب هو تزمت النقاد وتشددهم ، بحيث انحصر ابداع كبار الشعر فى أبيات قليلة ، بل انحصر فى أبيات معينة . وحسبنا أن أبا تمام الذى اعترفت له الغالبية بالابداع والأصالة ، يدور ابداعه فى حدود عشرين بيتا ، هذا عند الموسعين عليه[4] ، وربما زعم البعض أن ابداعه لا يتجاوز ثلاثة أبيات فقط[5] . فاذا كان هذا حال أبى تمام رائد الابداع فى الشعر العربى ، فما هو حال سائر الشعراء ؟! .

وأغلب الظن أن تشدد النقاد فى هذا الجانب لا يرجع على وجه العموم الى سوء انصاف النقاد وتعصبهم ضد الشعراء ، وانما يرجع الى سوء فهمهم لمعنى الابداع أو الأصالة فى الشعر . فالأصالة

---

(١) انظر العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٤٤
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٠٢
(٤) انظر: المثل السائر : ج ٢ ص ٢٢
(٥) انظر: العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤

عندهم ذات مستويين ، الأول (الاختراع) ، والثاني (الابداع)
وتعريف الأول : " هو مالم يسبق اليه قائله ، ولا عمل أحد من
الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه "[1] وتعريف الثاني : " ... اتيان
الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته
هذه التسمية حتى قيل له بديع "[2] والفرق الذى وضعه ابن
رشيق القيروانى بين هذين المستويين أو هذين الاصطلاحين ، هو
أن الاختراع للمعنى ، والابداع للفظ[3] والحقيقة أنه فرق لا يوضح المسألة
بقدر ما يزيدها تعقيدا .

على أن المهم فى الأمر ليس الفرق بين هذين المصطلحين ، انما
المهم هو أن كلا المصطلحين على درجة عالية من الصلابة بحيث
يتنافى معناهما مع معنى الابداع الفنى أو الأصالة الفنية
بالمعنى الصحيح . اذ ليس الابداع الفنى فى الشعر هو ذلك
الجديد المطلق ، أو ذلك الذى لم تجر العادة به ، كما سبق
الى وهم القدماء . ذلك أن " الابداع المطلق شئ لا وجود له ،
بل ان غاية الابداع هى اخراج الفكرة فى معرض جديد بعد أن يضفى عليها
الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته "[4] فليس
هناك اذن أى لون من ألوان التناقض ، بين أصالة الشاعر
وما يستفيده من الآخرين ما دام أن هذه الاستفادة لا تطغى على
شخصيته ، ولا تحجب وجهه ورؤيته . بل ما زال كبار النقاد

---

(١) انظر : العمدة : ج ١ ص ٢٦٢
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥
(٤) مشكلة السرقات فى النقد العربى : د . محمد مصطفى هدارة ، ص ٣٠١

المعاصرين يؤكدون على أن " أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة ، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته . فلكى نميزه — أى نجده هو نفسه — لابد من أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضى الممتد فيه ، والحاضر الذى تسرب اليه ، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية ، وأن نقدرها ونحددها "(١). ولا شك أن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة على هذا النحو الصحيح ، والا لما انحصرت مظاهر الابداع عندهم فى القليل جدا من الأبيات . ولما اتسع تبعا لذلك باب السرقات بحيث لم يكد أن يعرى منه شاعر قديم أو محدث .

والى جانب تشدد النقاد فى دعوى الابداع الفنى ، اثر اضطرابهم فى فهمه على النحو الصحيح ، هناك مظهر آخر يدل على قصور موقفهم ازاء الابداع الفنى فى الشعر

هذا المظهر يتصل بضيق نظرة النقاد القدماء الى الابداع الفنى فى الشعر . فقد اقتصرت الغالبية منهم على تتبعه والنظر اليه فى حدود (البيت) فقط ، ولم تتسع نظرتهم لكى تشمل القصيدة وحقيقة الابداع فيها ، ومدى ما تنطوى عليه من أصالة ، سواء فى قيمها الجمالية الداخلية ، أو فى موحياتها الخارجية . هذا مع أن القدماء أنفسهم كانوا كثيرا ماينتبهون

---

(١) منهج البحث فى الأدب : لانسون ، ص ٤٠٠ (مطبوع فى ذيل النقد المنهجى عند العرب للدكتور محمد مندور) .

الى الابداع على مستوى فن من فنون الشعر ، كالغزل عند شاعر معين ، والرثاء عند آخر ، والمديح عند ثالث ، والهجاء عند رابع وهكذا[(١)] .

ويغلب على الظن أن الدافع خلف ضيق نظرة القدماء الى الابداع يرجع الى فهمهم استقلال البيت فى القصيدة ، كما يرجع الى الجزئية التى طغت على أذهان القدماء[(٢)] . وهى ظاهرة لمسها كثير من الباحثين .

٢ـ مقياس الصواب والخطأ :

اهتم النقاد العرب بصواب المعنى اهتماما بالغا " ... لأن المدار بعد على اصابة المعنى ، ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ، ومرتبة احداهما على الأخرى معروفة[(٣)] " .

ومن هذا الاهتمام بالمعنى وبأهمية صوابه أسرف النقاد فى تطبيق مقياس الصواب والخطأ على معانى الشعر ، وحسبنا أن أبا هلال العسكرى وحده ، كتب ما ينوف على ستين صفحة كلها فى تخطئة معانى الشعر[(٤)] .

على أن المهم فى الأمر هو ما هية صواب المعنى ، أو بعبارة مضادة ما هى الأخطاء التى حذر منها النقاد العرب ، ورأوا فيها ما يمكن أن يعكر صفو المعنى ؟

ان أخطاء المعانى كما هى مبثوثة فى كتب النقد العربى ، أنواع كثيرة ، وصور مختلفة . ومعنى ذلك أن هناك أكثر من نافذة أطل منها الناقد العربى على المعنى الشعرى ، وحكم بالخطأ على ضوئها .

---

(١) لايعنى هذا بالضرورة أن نظرة القدماء الى الابداع على مستوى فنون الشعر ، هى نظرتهم نفسها الى الابداع على مستوى البيت .
(٢) انظر : النقد الجمالى : روزغريب ، ص١٤٧ . وانظر أيضا : النقد اللغوى عند العرب ، ص٤١٨
(٣) الصناعتين : ص٧٥
(٤) انظر : المصدر نفسه ص٧٥ وما بعدها .

على أن المشكلة التى يمكن أن تواجه الباحث فى هذا الجانب ، هى أنه ليس بين القدماء اتفاق أو شبه اتفاق على نوعية أخطاء المعانى وحصرها . ولهذا السبب فان أى تصور ناضج لمقياس الصواب والخطأ فى النقد العربى ، يعنى استقراء الشرائح النقدية التطبيقية استقراءا دقيقا ، ثم اكتشاف المبدأ العام ، أو المخطط الأول الذى يلخص جوانب هذا المقياس .

وبعد الاستقراء الدقيق لطبيعة أخطاء المعانى كما صورتها كتب النقد العربى ، يمكننا القول بشئ من الثقة ، بأن الناقد العربى كان يلجأ فى الحكم بالخطأ على المعنى الى ثلاثة معايير :

١ـ اللغة . ٢ ـ التصور العقلى . ٣ـ الحقيقة الخارجية .

١ـ فأما من حيث اللغة : فان الناقد القديم يحكم بالخطأ على المعنى حينما تعجز اللغة عن التعبير عنه تعبيرا دقيقا . مثال ذلك تخطئة الآمدى لأبى تمام فى قوله عن الدهر :

فلو ذهبت سنات الدهر عنه
وألقى عن مناكبه الدثار
لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

حكم الآمدى بخطأ المعنى فى البيت الأول ، وذلك لأن " قوله : (وألقى عن مناكبه الدثار) لفظ ردئ ، وليس من المعنى الذى قصده فى شئ ، وصدر البيت لائق بالمعنى ، فلو كان اتبعه بما يكون مثله فى معناه بأن يقول : فلو ذهبت سنات الدهر عنه ، واستيقظ من رقدته ، أو انتبه من نومه ، أو انكشف

الخطأ عن وجهه ، لكان المعنى بمضى مستقيما ...(١) ويتضح من هذا اللون النقدى أنه يعالج المعنى من جهة اللغة ، بل يلح على الجانب اللغوى الحاحا لا يخلو من سوء فهم وارتباك ، حيال معنى اللغة فى الشعر ، وأنها ذات مستوى جديد يخالف مستواها الأول فى النثر ، فاللغة فى الشعر تنطوى على فاعلية ونشاط خيالى خلاق ، يجعل المعاملة معها على نحو معاملة الآمدى لبيت أبى تمام قاصرة بل دون المستوى اللائق والمطلوب .(٢)

والواقع أن تخطئة المعنى من زاوية اللغة ، أى من حيث التدقيق فى لغة الشعر ، والنظر الى كل لفظة فى حد ذاتها ، دون ادراك معنى (السياق) — لون من ألوان النقد الشائع عند النقاد العرب . وهو نقد فاسد على كل حال . وقد تنبه الى فساد هذا اللون من النقد ، وسوء أثره ، كثير من الباحثين .(٣)

٢— وأما من حيث التصور العقلى : فقد حكم الناقد القديم العقل فى الشعر تحكيما بالغا . بل اننا نجد أن فكرة (المعقول) عند القدماء هى أفضل ما يمكن أن يستقر عليه المعنى فى الشعر . فكل ما جاوز (المعقول) حكم النقاد بخطئه ، لأنه فى نظرهم (افراط) أو (غلو) .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٣٥

(٢) لنا وقفة أطول مع هذا اللون من النقد ، حينما تحين دراسة آراء النقاد فى معانى شعر البحترى .

(٣) انظر على سبيل المثال : نظرية المعنى فى النقد العربى . د . مصطفى ناصف ، ص ٧٥ . وانظر أيضا : الصورة الفنية : د . جابر عصفور ، ص ١٤٢

ومثال ذلك قول بكر بن النطاح في مدح أبي دلف :

لوصال من غضب أبو دلف على

بيض السيوف لذبن في الأغماد

فهذا البيت ونحوه من المعاني التي خطأها القدماء ، لما في معناه من غلو وافراط ، لا يقبلهما العقل (١) . وكما يرفضون هذا النمط من المعاني الذي يتجاوز المعقول تجاوزا بينا ، ويذهب في المغالاة شوطا بعيدا ، يرفضون كذلك تلك المعاني التي تقصر عن بلوغ الحد المعقول من المعنى ، مثال ذلك قول كثير :

ما روضة في الحزن طيبة الثرى

يمج الندى جوذانها وعرارها

بأطيب من أردان عزة موهنا

وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

فكثير كما يرى أبو هلال قصر في هذا المعنى ، " لأنه لم يأت باحسان فيما وصف من طيب عرق المرأة ، لأن كل من تجمر بالعود طابت رائحته (٢) " . ومن خلال بيت بكر بن النطاح ، وبيتي كثير نكتشف معقولية المعنى التي سيطرت على أذهان النقاد ، فهي حد وسط من القصد والاعتدال (لا افراط ولا تفريط) .

والحقيقة أن احتكام الناقد القديم الى معيار التصور العقلي لم يقف عند حد المطالبة بـ (معقولية) المعنى فحسب ، بل أمعن

---

(١) انظر : عيار الشعر : ص ٤٨ . والموشح : ص ٢٨٣

(٢) الصناعتين : ص ١٠٣

بعض النقاد في الثقة بمعيار العقل امعانا كان له أسوأ الأثر في التمهيد لبعض التصورات المنطقية ، وتحكيمها في الشعر . وما مطالبة النقاد بضرورة (صحة التقسيم)(١) ، و (صحة المقابلات)(٢) ، و (صحة التفسير)(٣) ، وشجب الاستحالة ، والتناقض(٤) ، الا مظهر من مظاهر تحكم العقل ، وتوسله بالمنطق في الحكم على معاني الشعر .

٣ـ وأما من حيث الحقيقة الخارجية : فقد حكم القدماء الحقيقة الخارجية في معاني الشعر تحكيما لا يقل هوادة عن تحكيم العقل ، فلقد حكم نقادنا الأوائل بالخطأ على كل معنى لا تثبت صحته على محك الواقع الخارجي ، أو الحقيقة الخارجية . مثال ذلك انتقادهم لقول أبي نواس في وصف الأسد :

كأن عينيه اذا نظرت * بارزة الجفن عين مخنوق

فقد حكموا بخطئه في هذا البيت ، لأن عيني الأسد في حقيقة الأمر ، غائرتان ، وليستا جاحظتين(٥) .

والحقيقة أن أبسط نظرية شعرية يمكنها أن تسخر من تحكيم الواقع العقلي ، والواقع الخارجي في الشعر . ذلك أنه " اذا كان الانتاج الفني شاعريا أو متصفا بالشاعرية ، فلا يمكن أن يكون هذا الانتاج متصفا بأنه علمي أو تجريبي ، لأنه عمل فني مستقل .... فليست الفنية الأدبية من الحكمة العملية التي تجري بها الحياة ، لأن تجربتها من الأديب نفسه لا من الواقع "(٦) . ومعنى ذلك أن الشعر

---

(١) انظر : نقد الشعر : ص١٩٤ (٢) انظر : المصدر نفسه : ص١٩٦
(٣) انظر : المصدر نفسه : ص١٩٧ (٤) انظر : المصدر نفسه : ص١٩٩
(٥) انظر : العمدة : ج ٢ ص٢٤٠ (٦) بلاغة ارسطو بين العرب واليونان : ص٥١

عمل ذاتي ينبعث من الواقع النفسي للشاعر ، وليس له غاية خارج ذاته ، وانما غايته تكمن في " الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها "(١).

وعلى هذا الأساس يصبح الواقع النفسي للشاعر هو أقرب الطرق وأسلمها الى الشعر ، ويصبح معيار الشعر هو الصدق الفني القادر على خلق استجابة نفسية لدى المتلقي أو الناقد ، وليس " الفهم الثاقب " ، كما وقر في أذهان القدماء(٢).

على أن الملحوظة التي لا يصح اغفالها هو أن شعرنا العربي في صورته التقليدية العامة لم يحقق معنى (التجربة الشعرية)(٣) وما تنطوي عليه من عمق المعاناة وفردية الشعور ، بحيث يمكن للناقد القديم أن يستغنى عن مقاييس العقل والواقع ، ويستبدل بها مقياس الصدق الفني ، وما يؤدي اليه من فحص العالم الداخلي للشاعر .

---

(١) الصورة الفنية : ص ١٤٥

(٢) انظر عيار الشعر : ص ١٤ . وانظر أيضا : سر الفصاحة : ص ٢٧٦

(٣) التجربة الشعرية هي " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره واحساسه . وفيها يرجع الشاعر الى اقتناع ذاتي واحساس فني ، لا الى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل انه ليغذي شاعريته بجميع الافكار النبيلة ، ودواعي الايثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول المروءة النبيلة ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس ". النقد الأدبي الحديث ، غنيمي هلال : ص ٣٨٤ .

لقد ظل الشعر العربي — عند غالبية الشعراء — يرسف في قيود الصنعة بالمعنى الفلسفي ، أي القدرة على احداث عمل سبق تصوره من قبل بواسطة فعل ، يخضع لتأثير العقل وتوجيهه الواعي.(١)

وعلى أساس هذا التصور للعملية الشعرية ، فان موقف الشاعر من شعره هو موقف الصانع من مادة صنعته ، كموقف النجار من الخشب ، أو الصائغ من الفضة .(٢) ومثلما أن النجارة أو الصياغة حرفة ، لاتحتاج الى أكثر من المران والتدريب ، فكذلك العملية الشعرية هي الأخرى حرفة يمكن التأتي اليها بالتدريب والمهارة ، بل هذا ما صرح به بعض النقاد .(٣)

ولا نحب أن نطيل فيما يمكن أن يترتب على تصور العملية الشعرية بهذه الصورة من مواقف نقدية ... ويكفي أن نقول بأن جريان الشعر العربي على هذا النحو ، انما كان يمثل انسجاما وتوافقا مع معايير النقد العربي ، ومع تصورات النقاد . ولعل في مقدمة تلك المعايير معيار الصواب والخطأ ، وربط الشعر بالعقل والواقع .

---

(١) انظر : الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبدالحميد يونس ، ص ٦٢ وما بعدها .
(٢) انظر : نقد الشعر : ص ١٣
(٣) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١١

معانـي شعـر البحتـري

١ـ معانيه على ضوء مقياس الابـداع :ـ

ان أفضل ما يتجلى فيه ابداع البحتري ، هو فن الوصف فهو الفن الذى اشتهر به (١) ، وجاء فيه بأجود الشعر (٢) .

وفن الوصف فى عرف النقد العربى فن واسع ، هذا ان لم يكن أوسع فنون الشعر قاطبة ، بل ان " الشعر ـ الا أقله ـ راجع الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه " (٣) ومهما يكن اتساع فن الوصف ، فقد حاول القدماء التماس ابداع البحتري فى أكثر من باب من أبواب فن الوصف عنده .

أ ـ ابداعه في وصف الطبيعة :

نجد فى هذا الجانب ملاحظات مهمة ، لا سيما عند عبد الله ابن المعتز ، فهو من أوائل النقاد الذى تنبهوا الى ابداع البحتري في وصف الطبيعة . يقول : " لو لم يكن للبحتري من الشعر الا قصيدته السينية في وصف ايوان كسرى ـ فليس للعرب سينية مثلها (٤) ـ وقصيدته في وصف البركة (٥) :

ميلوا الى الدار من ليلى نحييها

نعم لنسألها عن بعض أهليها

... وقصيدته في ابن دينار التي وصف فيها مالم يصفه أحد قبله ، وهي التي أولها (٦) :

---

(١) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٥
(٢) انظر : معجم الأدباء : ج ١٩ ص ٢٤٥
(٣) العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤
(٤) انظر هذه القصيدة في ديوان البحتري : ج ٢ ص ١١٥٢
(٥) انظر هذه القصيدة في ديوان البحتري : ج ٣ ص ٢٤١٤
(٦) انظر هذه القصيدة في ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٨٠

ألم تـر تغليس الربيـع المبكـر

وما حاك من وشي الرياض المنشـر
(١)

ووصفه حرب المراكب في البحر — لكان أشعر الناس في زمانه ....".

ويكتسب نقد ابن المعتز هذا أهميته من جانبين رائعين.

الأول : اتساع نظرة هذا الناقد الى الابداع في الشعر. فقد استطاع أن يلحظه على مستوى القصيدة ، بل حدد لنا قصائد معينه كما رأينا ، أمكنه أن يدرك فيها حقيقة ابداع البحتري وتفوقه بها على شعراء عصره .

الثاني : نفاذ حس الناقد ، وروعة ذوقه في نقد الشعر . فعلى الرغم من أن رأى ابن المعتز في تفضيل هذه القصائد قيل في القرن الثالث الهجري ، فقد احتفظ بقيمته على طول العصر القديم ، خاصة فيما يتعلق بالسينية . فقد قال عنها الآمدي فيما بعد : " وما زلت أسمع أهل العلم بالشعر ، يقولون : انهم لايعرفون سينية أجود منها ". (٢) وقد لا نبالغ اذا قلنا اننا الى اليوم — على حد علمنا — لا نعرف سينية عربية أجود منها . وأما قصيدة وصف البركة فعلى الرغم من جودتها ، وابداع البحتري فيها فهى لم تبلغ مستوى السينية . وأما القصيدة الثالثة ، أو قصيدة وصف المراكب في البحر ، فأكبر الظن أن ابداع البحتري فيها يكمن في طرافة استيحاء موضوعها من معركة لا تدور رحاها على اليابسة ، وانما في عرض البحر ، وعلى أثباج الموج ، ولا يقتتل فريقاها على ظهور الخيل ، بل يتراشقان بالنار من داخل السفن والمراكب . وهذا موضوع طريف ، لم يسبق اليه البحتري من قبل ، كما نبه ابن المعتز ، على الرغم من

(١) أخبار البحتري : ص ٧٢ — ٧٣
(٢) الموازنة المخطوطة : ١٦ (أ)

أن العرب خاضوا معارك البحر ، وتمرسوا بها قبل عصر البحتري[(١)]
ويبدو أن تفرد البحتري بهذا الموضوع ، قد ظل كما هو عليه دون أن
يشاركه فيه شاعر آخر ، لاسيما أن أبا هلال العسكري يقول :
" ولم يصف أحد من المتقدمين والمتأخرين القتال في المراكب
الا البحتري "[(٢)]. فهذا تأكيد يشمل على الأقل العصور التي
ازدحمت بكبار الشعراء ، وازدهر فيها الشعر العربي .

والى جانب القصائد الثلاث التي أشار اليها ابن المعتز ، تبرز
قصيدة البحتري التي وصف فيها الربيع . فقد تنبه الثعالبي
الى قيمتها ، وذكر منها قوله[(٣)] :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا
من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز في غلس الدجى
أوائل ورد كن بالأمس نوما
فمن شجر رد الربيع لباسه
عليه كما نشرت بردا منمنما
أحل وأبدى للعيون بشاشة
وكان قذى للعين اذ كان محرما
ورق نسيم الراح حتى حسبته
يجيء بأنفاس الأحبة نعما

---

(١) انظر : شعر الحرب في أدب العرب : د . زكي المحاسني ص ٢١٦
(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ٦٣
(٣) انظر هذه القصيدة في ديوان البحتري : ج ٤ ص ٢٠٨٧

وقد نالت هذه القطعة اعجاب الثعالبى ، وعلق عليها بقوله:
" وناهيك به فى الاطراب "(١) . وعلى الرغم من استجابة هذا
الناقد للوحة الربيع التى تأنقت ريشة البحترى فى رسم ملامحها
واحساسه بروعة الابداع الفنى فيها ، فان تعليقه هذا لا يفى
بجمال هذه القطعة ، ولا يكاد يفصح عن حقيقة ما تنطوى عليه
من ابداع شعرى . والواقع أنه ما كان للثعالبى ولا لغيره من القدماء
أن يدرك الملامح الجديدة التى تؤهل البحترى لأن يكون فى مقدمة
المبدعين بسبب قطعته هذه . ذلك أن الشعر العربى قد ألف
نزعة الوصف الخارجى ، والتقيد بقيوده وحرفياته ، التى ساغها
النقاد العرب على اختلاف مشاربهم فى نقد الشعر . بل انهم
اتخذوا من هذه النزعة العقيمة معيارا صادقا لفن الوصف ،
وعبقرية الشاعر الوصاف . فأبرع الشعراء فى اعتقادهم هو
" ... من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ،
ثم بأظهرها فيه ، وأولاها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله
للحس بنعته "(٢) .

واذا كان الشعر ونقده كلاهما قد ألف نزعة الوصف الخارجى ،
وتصويره تصويرا آليا — فقد جاءت قطعة البحترى هذه على
نقيض هذا المبدأ ، حينما تجاوزت الواقع الخارجى وقيوده
المحكمة ، وولجت الواقع النفسى ، وهو واقع أعمق وأرحب ، وألصق
بالشعر وطبيعته . كما أنه أدل على عمق المعاناة الشعرية .

---

(١) من غاب عنه المطرب (مخطوطة المدينة المنورة) ص ٦
(٢) نقد الشعر : ص ١١٨ . وانظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤ وانظر : منهاج البلغاء : ص ١٢٠ .

وصدق التعبير عنها .

لم ينقل البحترى فى قطعة الربيع أوصافا ظاهرية جامدة لجمال الطبيعة ، كأن يصف لنا الأزهار ، والطيور ، وجداول المياه والمروج الخضراء ، وما الى ذلك من مظاهر جمال الربيع الطبيعى. تلك المظاهر التى يكاد يتساوى غالبية الناس فى ادراكها ، والاحساس بجمالها - لم ينقل البحترى نقلا مباشرا ، وانما فزع الى واقعة الذاتى ، عالم الواجدان والرغائب الانسانية .

واستمد من هناك طلاقة الربيع ،وخيلاء ه ، وبهجته ،وكل ما من شأنه أن يوحى بتفاؤ ل الانسان فى شخص الشاعر ، واحساسه العميق بما حوله من جمال . بل ان الربيع عند البحترى ، كاد يرتفع الى مرتبة الرمز الشعرى ، لكى يجسد الحياة المتجددة فى الطبيعة ، وما يمكن أن يوحى به كل دور من أدوارها من معان حكيمة تجد وقعها فى النفس الانسانية الشاعرة .

ولا شك أن تجربة البحترى فى وصف الربيع كانت من العمق والمعاناة الفنية ، بحيث انعكست آثارها الواضحة فى جماليات القصيدة ، ووسائل أدائها الفنى . ولعل ذلك واضح من مفردات القطعة ... وتراكيبها . ففى مفرداتها : الربيع - يختال - النيروز - الأمس - نوّما - لباسه - النسيم - الراح - الأنفاس. وهى ألفاظ شاعرية ورقيقة وموحية . وفى تراكيبها : كاد أن يتكلما - نبه النيروز - كن بالأمس نوما . ومثل هذه التراكيب تكمن فيها علاقات جديدة مشبعة بالظلال النفسية ،الدالة على عمق المعاناة وفردية الشعور.

ان هذا التحول من مبدأ الواقع الخارجي في الوصف ، الى مبدأ الواقع النفسي ، وأثر هذا التحول على نشاط اللغة الشعرية ونموها في أجواء جديدة - هو الجديد عند البحتري في هذه القصيدة . وهو الابداع الفني في الشعر في أجمل مظاهره ، وفي أسمى معانيه .

وكما نوه القدماء بابداع البحتري في وصف الطبيعة الساكنة ، نوهوا كذلك بابداعه في وصف الطبيعة المتحركة ، لاسيما في وصف الخيل .

ففي هذا المجال يرى الآمدى أن البحتري في وصف الخيل ، " أشعر من أبي تمام وغيره من شعراء زمانه "(١) . ويتكرر هذا الموقف نفسه عند أبي هلال العسكري الذي يذهب الى أن البحتري : " أوصف المحدثين للخيل ، وأكثرهم اجادة في نعتها "(٢) . والحقيقة أن هذين الرأيين وجهة نظر لا يستهان بها في تأكيد ابداع البحتري في موضوع وصف الخيل ، وتفوقه فيه على شعراء زمانه .

على أن هذا الموقف النقدي الذى تمسك به هذان الناقدان يقابله موقف آخر يكاد يكون على النقيض منه . وزعيم هذا الموقف هو أبو بكر الباقلاني ، الذي يبدو أنه لا يعترف بابداع البحتري في وصف الخيل ، بل يضعه في مجال أقرب

---

(١) الموازنة المخطوطة : ١١٨ (ب)

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ١١٥

الى التقليد منه الى الابداع . فهو يقول عن البحترى ومكانته في وصف الخيل : " ولو تتبعت أقاويل الشعراء في وصف الخيل، علمت أنه (البحترى) وان جمع فأوعى ، وحشر فنادى ، ففيهم من سبقه في ميدانه ، ومنهم من ساواه في شأوه ، ومنهم من دانان . فالقبيل واحد ، والنسيج متشاكل ".(١)

والواقع أن الباقلانى لم يصرح بهذا الرأى الا بعد أن أجهد نفسه اجهادا ، في دراسة قطعة من جيد وصف الخيل عند البحترى . وهى القطعة الموجودة في قصيدة البحترى المشهورة ، التى مطلعها :(٢)

(أهلا بذلكم الخيال المقبل)

ولكى نصل الى رأى قريب الى الانصاف في قضية ابداع البحترى في وصف الخيل التى ظهرت أمامنا الآن كقضية خلافية ، أو موطن شك من البعض ، كالباقلانى — لابد لنا من الوقوف على شىء من نقد الباقلانى التفصيلى ، لقطعة البحترى تلك . ذلك أن نقد الباقلانى الذى سوف نعرض له ، يمثل حيثيات الحكم النهائى الذى طالعنا به آنفا . أو بعبارة أخرى هو الوسائل النقدية التى توصل على ضوئها الى رأيه الأخير في وصف البحترى للخيل . ذكر الباقلانى من وصف البحترى للفرس قوله :—

واغر في الزمن البهيم محجل

قد رحت منه على أغر محجل

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٢
(٢) انظر هذه القصيدة في ديوان البحترى : ج ٣ص ١٧٤١

كالهيكل المبنى الا أنـه
فى الحسن جاء كصورة فى هيكل
وافى الضلوع يشد عقد حزامه
يوم اللقاء على معم مخول (١)
أخواله للرستمين بفارس (٢)
وجدوده للتبعين بموكل
يهوى كما تهوى العقاب وقد رأت
صيدا وينتصب انتصاب الأجدل
متوجس برقيقتين كانما (٣)
تريان من ورق عليه موصل
ما ان يعاف قذى ولو أوردته
يوما خلائق حمدويه الأحول (٤)
ذنب كما سحب الرداء يذب عن
عرف ، وعرف كالقناع المسبل
جذلان ينفض عذرة فى غرة (٥)
يقق (٦) تسيل حجولها فى جندل
تتوهم الجوزاء فى أرساغه
والبدر فوق جبينه المتهلل

ثم ادار الباقلانى نقده على هذه الأبيات العشرة ، وترك عشرة أبيات أخرى كلها خالصة لوصف الفرس ، ذلك أنه يرى

(١) معم : كريم الأعمام ، مخول : كريم الأخوال .
(٢) الرستمين : نسبة الى رستم ، والتبعين نسبة الى تبع ، وموكل : اسم موضع فى اليمن .
(٣) رقيقتين : وصف للاذنين .
(٤) حمدويه الأحول : عدو الممدوح .
(٥) العذرة : الشعر الذى على كاهل الفرس .
(٦) يقق : خالصة البياض .

أن هـذا الباقى ، لا يعدو أن يكـون " ... حسنا مقولا ، وبديعـا منقـولا ، أويكـون متوسطـا الى حـد لا يفـوت طريقـة الشعراء "(١) .

والحقيقـة أن البـاقلانى فى نقـده الذى توجـه به الى هـذه الأبيـات المذكورة ، قـد أطال وأسـرف اسرافا بالغا . الأمـر الـذى يجعـل متابعـتـه فى هـذا النقـد خطـوة بخطـوة اسرافا آخـر ، قـد لا يقل عن ذلك الاسراف شناعة وسـوء تقدير . على أن الأمـر الـذى تجـدر ملاحظتـه هو أن نقـد الباقلانـى هـذا لا ينطوى علـى أيـة ملاحظات فنيـة ، تشـير الى فطنته فى الفهم — رغـم شهرتـه بهـذا(٢) — أو تميزفى الذوق ، أو حـتى احساسـه بخطـورة الموقـف النقـدى ، خاصـة اذا كان هـذا الموقـف تجـاه شاعر مجـل ، كالبحترى(٣) . بل على العكـس من ذلك ان الباقلانـى يعكـس فى نقده هذا سـوء الفهـم ، وفسـاد الذوق ... فى آن واحـد .

وعلـى سبيـل التمثيـل تأمـل نقـده للبيـت الخامـس من قطعـة البحـترى فى وصـف الفـرس :

يهـوى كمـا تهـوى العقاب وقد رأت

صيـدا وينتصـب انتصاب الأجـدل

يحكم الباقلانـى على هـذا البيت بأنه بيـت صالـح ، الا أنـه يحزنـه أن يظـل هـذا الحكم على اطلاقـه . فالبيـت فى نظـره منقـول(٤) . ويبـدو أن النقل هنـا فى حـدود المعنى ، اذ لو كان هنـاك سرقـة واضحـة لما تـردد الباقلانـى فى التصريـح بذلك ، ولأمكنـه أن يضـع أيدينا على مصدر البيت الحقيقـى .

---

(١) اعجاز القرآن : ص٢٣٢
(٢) انظر : مقدمة اعجاز القرآن : ص ٥٠ — ٥١
(٣) نبـه حازم القرطاجنى على أهمية التروى فى نقد كبار الشعـراء خاصـة ، وحمـل كلامهم على التخريـج الملائم ما أمكن ذلك . انظر : منهـاج البلغاء وسـراج الأدباء : ص١٤٣
(٤) انظـر أعجـاز القرآن : ص ٢٢٩

وليس هذا هو المهم ، انما المهم هو نقده للصورة الفنية في البيت . فهو ينكر صفة الانقضاض للفرس ، ويقول : "..... الهوى يذكر عند الانقضاض خاصة ، وليس للفرس هذه الصفة في الحقيقة ، الا أن يشبه حده في العدو بحالة انقضاض البازى والعقاب ، وليست تلك الحالة بأسرع أحوال طيرانها ".(١)

والواقع أن صفة الانقضاض للفرس صفة حقيقية ، لايستطيع أن يتنكر لها الباقلاني ، لاسيما وقد جاءت في الشعر الجاهلي(٢) . وعلى هذا فانه لا معنى لاستدراك الناقد . لأن البحتري لايريد أن يرسم في هذه الصورة حال الفرس، وهي في أقصى حدود سرعتها ، كما قد يسبق الى الوهم في الوهلة الأولى . ولو أراد الشاعر هذا المعنى لما عبر بلفظ (الهوى) الذي يطابق في المعنى لفظ (الانقضاض). بل لكان الوجه الأمثل هو أن يعبر عن ذلك بلفظ مناسب مثل (يجري) أو (يمر) أو نحو ذلك مما تعود عليه الشعراء ، حينما يريدون التعبير عن حال الفرس وهي في عنفوان سرعتها(٣) .

ولاشك أن ذهنية الباقلاني وطغيانها عليه ، من حيث اعتقاده أن هدف هذه الصورة الفنية عند البحتري ، هو تحقيق صفة ايجابية (نفعية) للفرس ، كالدلالة على قوة سرعتها

---

(١) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

(٢) من هذا قول هنترة في وصف فرسه :
فعليه اقتحم الهياج تقحما * فيها وأنقض انقضاض الأجدل
انظر : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، د. نوري القيسي : ص١٨٦

(٣) يعتبر شعراء الجاهلية من أدق الشعراء في التعبير ، وفي رسم الصور الفنية كذلك . فاذا ارادوا مثلا وصف الفرس وهي في أقصى حدود سرعتها شبهوها بالعقاب في حالة نزول المطر عليها لأنها في هذه الحالة تظهر أشد سرعتها راجعة الى وكرها . انظر : وصف الطبيعة في الشعر الجاهلي : ص ١٨٠ — ١٨١ .

أو كم عنصرها — كانت وراء فساد ذوقه في استجلاء المعنى الفنى في الصورة . والا لما ذهب عنه أن حالة تشبيه الفرس بالعقاب ووجه الشبه هو السرعة القصوى ، انما تعنى تشبيها عاديا لا أثر فيه لعراقة الفن الشعرى . وأن حالة تشبيه الفرس بالعقاب ، ووجه الشبه هيئة الانقضاض على الصيد ، انما تعنى تشبيها تمثيلا يحقق خاصة الغموض الفنى في الشعر ويرقى بالصورة الفنية على مقياس الفن الخالص ، ويحلق بها فى آفاق الجمال ، وهذا هو هدف الشعر والشعراء .

هذا مثال واحد من هذا اللون النقدى الذى يؤتى فيه الباقلانى من جهة تعسفه . وفساد ذوقه . وليس هذا المثال هو الوحيد من نوعه ، اذ أن غالبية نقد الرجل يسير على هذا الوجه من التكلف الواضح ، والذوق الفاسد (١) .

على أن هناك لوناً آخر من ألوان النقد عند الباقلانى ، وهو ذلك اللون الذى يسم البحترى فيه بالتقليد ، ويطالبه بالتجديد والابداع مطالبة مسرفة . فالباقلانى لا يفتأ فى نقده لأبيات البحترى تلك ، يكرر عبارات يفهم منها انعدام الأصالة في وصف البحترى مثل : هذا ليس فيه " ما يفوت حدود الشعراء " (٢) . وهذا " قاله الناس ولم يسبق اليه " (٣) . وهذا تشبيه مليح "... ولكنه لم يسبق اليه ولا انفرد به " (٤) .

---

(١) راجع نقده للبيت الرابع ، والخامس لترى مبلغ تعسفه فى فهم المعنى . اعجاز القرآن : ص ٢٢٩ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٨
(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٩
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٣١

ولاشك أن الباقلانى بمثل هذا الموقف النقدى ، انما يشارك غيره من النقاد العرب فى سوء فهم معنى الابداع فى الشعر (١) . بل ان الباقلانى يتفوق على غيره من النقاد من حيث التمسك بمطلب الابداع الفنى والالحاح عليه الحاحا لا يخلو من سوء النية !

نعم ! ان الصور التى جاءت فى قطعة البحترى لوصف الفرس يمكن أن يوجد لها نظائر عند سابقيه من شعراء الجاهلية . لكن هذا التناظر فى حقيقته لا يرجع الى ضعف أصالة البحترى أو رغبته فى أن يقف عند حدود تراث غيره من وصافى الخيل فى الشعر العربى . وانما ذلك راجع الى ظروف معقدة ، كانت تحيط بالشعر ونقده فى القديم ! من هذه الظروف نزعة التقييد بالوصف الخارجى — التى أشرت اليها من قبل (٢) — وما يمكن أن تؤدى اليه من تكرار الصور والمعانى ، مادام أن الموصوف ثابت لم يتغير ، ولم يطرأ عليه صفات جديدة . واذا كان هذا الموصوف هو الفرس ، ذلك الموضوع الذى استهوى قرائح الجاهليين والاسلاميين ، ومن جاء بعدهم الى عصر شاعرنا — قدرنا ضيق المجال الذى كان يمكن أن يتحرك فيه البحترى . ومن هذه الظروف كذلك ، تلك الأزمة التى كانت تشدد الخناق على الشعراء المحدثين وتدفع بهم فى سبيل العودة الى القدماء ، الأمر الذى يضع عقبة جديدة فى سبيل ابداع الشاعر المحدث (٣) . ان كل هذه الظروف ، وغيرها من ظروف سياسية واجتماعية وعلمية (٤) ، كانت تعمل فى خفاء على حجب الرؤية الأصيلة للشاعر المحدث ، وتدفعه دفعا قويا الى التكرار .

(١) انظر : ص من هذا البحث (٢) انظر : ص من هذا البحث
(٣) انظر : الفصل الأول من هذا البحث : ص ٣٤
(٤) انظر : شعر الطبيعة فى الأدب العربى : د . سيد نوفل ، ص ١٣٠ ، وما بعدها .

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع البحتري أن يتحرك في قيوده ، وأن يسبغ على وصفه للفرس غير قليل من الأصالة والحيوية وليس أدل على هذه الأصالة وهذه الحيوية من اعجاب الباقلاني نفسه الذي كان ينتزعه البحتري منه انتزاعا بين الحين والحين (١) وان كان الباقلاني لا يلبث أن يتنكر لهذا الاعجاب ، فينحي باللوم والتجريح على معاني شعر البحتري.

وبعد ، فان نقد الباقلاني لأبيات وصف الفرس عند البحتري لا يصلح أن يكون أساسا لذلك الحكم الأخير الذي طالعناه من قبل ، والذي كان مؤداه طمس ابداع البحتري في وصف الخيل ، والتقليل من شأنه ، اذ لم يسلك الناقد السبل القويمة في نقد وصف الفرس عند البحتري. ولم ينص كذلك على شاعر بعينه يمكن أن يتقدم البحتري في هذا المضمار ، ثم ما يلزم لاثبات مثل هذه الدعوى من مقارنة وتحليل جادين . هذا الى جانب أن الباقلاني اقتصر على نقد عشرة أبيات فقط من قصيدة واحدة في وصف الفرس . وبطبيعة الحال ليست هذه القصيدة هي الوحيدة التي طرق فيها البحتري فن وصف الخيل ، وانماله الى جوار هذه القصيدة قصائد أخرى ، تعرض فيها لوصف الفرس، خاصة تلك القطعة الموجودة في قصيدته الجيمية (٢) التي مطلعها :

لم يبق في تلك الرسوم بمنعج * اما سألت ، معرج لمعرج

---

(١) انظر : اعجاز القرآن : ص ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣١
(٢) ديوان البحتري : ج ١ ص ٣٩٩.

وكذلك له القطعة الموجودة فى قصيدته الميمية التى مطلعها (١) :

طفقت تلوم ولات حين ملامه

لا عند كبرته ولا احجامه

وهما قطعتان فى غاية الابداع الفنى ، بل ربما تفوقان تلك القطعة التى اكتفى بها الباقلانى من خلال نقده للقصيده اللامية .

ومعنى كل هذا هو أننا لا نزال نحتفظ فى مسألة ابداع البحترى فى وصف الخيل ، برأى الآمدى وأبى هلال الذى مرا بنا . ذلك أننا لا نعرف — على حد اطلاعنا — شاعرا محدثا نوه به قدامى النقاد فى موضوع وصف الخيل خاصة ، سوى البحترى .

ب — ابداعه فى وصف الطيف (٢) :

يعتبر البحترى فى مفهوم النقد العربى ، شاعر الطيف الأول ، وحامل لواء هذا الفن . فلا يكاد يذكر الطيف الا ويذكر البحترى معه . بل الأبلغ من هذا أن يلازم الطيف اسم البحترى ملازمة المضاف للمضاف اليه ، " حتى قيل طيف البحترى " (٣) . أو " خيال البحترى " (٤) .

وقضية اكثار البحترى من شعر الطيف ، وانشغاله بترديد ذكره فى أكثر شعره ، قضية مسلم بها عند جميع النقاد . هذا فضلا عن أنها قضية ليست من وكدنا فى هذا المبحث . ان القضية الجديرة بالنقاش هى قضية ابداع البحترى فى هذا الفن الشعرى ، ومكانته فيه .

---

(١) ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٩٨٧ .
(٢) الطيف : الخيال الطائف فى المنام . القاموس المحيط : ج ٣ ص ١٧٦ . وانظر لسان العرب : ج ١١ ص ١٣٢ — (٣) أمالى القالى : ج ١ ص ٢٧٥
(٤) زهر الآداب : ج ٣ ص ٧٢٠ .

يعتبر شيخ الآمدى — على حد علمنا — هم أول من قال بابداع البحترى فى وصف الطيف . فقد روى عنهم الآمدى نفسه أنهم كانوا يقولون عن البحترى ، انه " ... أشعر الناس وألهجهم بذكر الخيل والخيال (١) " . ومن الطبيعى الا يخرج رأى الآمدى الشخصى عن رأى شيوخه . بل انه أكثر الحاحا على هذه القضية من سابقيه . اذ يرى أن البحترى فى وصف الطيف ، قد " ... أجاد وأبدع ، وتصرف فى معان لم يأت أحد بمثلها (٢) " . ورغم خطورة هذا التصريح الذى صدر عن الآمدى ، فانه أغفل اغفالا تاما حصر هذه المعانى التى جاء بها البحترى فى هذا الباب ، أو التنبيه الى بعضها على الأقل هذا رغم أن منهجه فى الموازنة قد فرض عليه أن يعرض كل ما قاله البحترى فى الخيال (٣) ، سواء فى ابتداءات القصائد ، أو فى اثنائها (٤) .

ومهما يكن الأمر فقد سرت عدوى الاعجاب بابداع البحترى فى وصف الطيف ، من الآمدى الى الشريف المرتضى — فى القرن الخامس . فهو يقول عن البحترى : " كان مغرما متيما بالطيف ... مع تجويد واحسان ، وافتنان . وتصرف فيه تصرف المالكين ، وتمكن منه تمكن القادرين (٥) " . ويقول عنه فى موضع آخر " ولأبى عبادة البحترى فى وصف الخيال الفضل على كل متقدم ومتأخر ، فانه تغلغل فى أوصافه ، واهتدى من معانيه الى مالا يوجد لغيره (٦) .. "

---

(١) الموازنة : ج ٢ ص١٦٧ . والنص مضطرب فى الموازنة ونقلناه من هامش طيف الخيال : ص ٤ .
(٢) الموازنة : ج ٢ ص١٧٠ (٣) انظر المصدر نفسه : ص١٧٠ ومابعدها
(٤) انظر المصدر نفسه : ص ١٧٤ (٥) طيف الخيال : ص ٤ — ٥
(٦) أمالى المرتضى : ص ٥٤١ — ٥٤٢

على أن المرتضى رغم تأثره الواضح بالآمدى ، قد استطاع أن يضع أيدينا على تلك المواطن التى تجلت فيها أصالة البحترى فى نظره ، أو ما وصفه بأنه نادر شعر البحترى فى وصف الطيف . وهذه الروائع أو هذه النوادر من شعر البحترى عبارة عن تسع مقطوعات من الشعر تشتمل فى مجملها على تسعة وعشرين بيتا .(١)

والحقيقة أنه لا يسعنا هنا أن نتوقف عند ابداع البحترى هذا ، قبل أن نثير تلك الشبهة التى تحوم حول شعراء الطيف المحدثين بصورة عامة . ومؤدى هذه الشبهة أن أبا هلال العسكرى ، يذهب الى أن أكثر معانى المحدثين فى هذا الفن الشعرى ـ وصف الطيف ـ قد أخذت من الشعر القديم ، بل من قطعتين على وجه التحديد .(٢)

الأولى : قول قيس بن الخطيم :(٣)

أنى سربت وكنت غير سروب * وتقرب الأحلام غير قريب

ما تمنعى يقظى فقد تؤ تينه * فى النوم غير مكدر محسوب

كان المنى بلقائها فلقيتها * ولهوت من لهو امرئ مكذوب

والثانية : قول عمرو بن قميئة :(٤)

نأتك أمامة الا سؤالا * والا خيالا يوافى خيالا

خيالى يخيل لى نيلها * ولو قدرت لم تخيل نوالا

ولاشك أن هذه التهمة اذا وجهت الى شعراء الطيف المحدثين ، فانما توجه بصورة ضمنية الى البحترى ، باعتباره رائدهم فى هذا الفن .

---

(١) أمالى المرتضى : ص ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤
(٢) ديوان المعانى : ج ١ ص ٢٧٧
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٦
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٥ ـ ٢٧٧

ولكن كيف يمكن التأتى الى حصر المعانى التى جاء بها المحدثون — وفيهم البحترى — فى فن وصف الطيف ، كى تتهيأ لنا المقارنة التى يمكن على ضوئها اكتشاف حقيقة دعوى أبى هلال ، أو أبعاد أصالة الشعراء المحدثين فى فن الطيف ، بصورة أخرى ؟

لعل من حسن الحظ أن لقيت معانى شعر الطيف عند المحدثين ، عناية خاصة ، تتمثل فى تلك المحاولة الرائعة التى قام بها الشريف المرتضى فى مقدمة كتابه : (طيف الخيال) . اذ استطاع هذا الناقد أن يتتبع معانى شعر الطيف فى دواوين كبار الشعراء المحدثين — ديوانى الطائيين ، وديوانه هو ، وديوان أخيه الرضى (١) — ولم يكتف بملاحظة معانى هذا الفن الشعرى ، بل أسبغ عليها شيئا من تفكيره النظرى ، فكانت النتيجة هى أن معانى وصف الطيف لا تدور الا حول محورين .

أولهما : مدح الطيف . وثانيهما ذمه .

فمن المحور الأول — مدح الطيف — تتفرع المعانى التالية :—

١— أن الطيف يعلل المشتاق ، ويمسك رمقه .

٢— أن الاستمتاع بالطيف فى حال النوم يشبه الاستمتاع بشخصه فى حال اليقظه .

٣— أن زيارة الطيف من غير وعد يخشى مطله .

٤— أن وصل الطيف ، وصل من قاطع ، وزيارة من هاجر .

٥— أن وصل الطيف لا يشعر به الرقباء ولا الوشاة .

٦— أن زيارة الطيف محل للتعجب والتساؤل ، فكيف يزور على بعد الدار ، وشحط المزار ، من غيرهاد ولا دليل ؟!

---

(١) انظر : طيف الخيال : ص ٣ — ٤

٧- ماهية الطيف وسببه ، والمقتضى لتخيله .

وعن المحور الثاني - ذم الطيف - تتفرع المعاني التالية :-

١- أن الطيف باطل وغرور .

٢- أنه سريع الزوال ، وشيك الانتقال .

٣- أنه يهيج الوجد الساكن ، ويضرم الوجد الخامد .

هذه معاني شعر الطيف البارزة عند الشعراء المحدثين ، كما أحصاها الشريف المرتضى (١) . ورغم أن هذا الناقد يؤكد أن هذه المعاني " قد تتشعب وتتركب وتمتزج ، فيتولد بينها من المعاني مالا ينحصر ولا ينضبط بحسب قوة طباع الشاعر وصحة قريحته ، وغريزته " (٢) - نقول انه رغم تعدد هذه المعاني ، وما قد يحدث من تداخلها من معان أخرى ، فانها لا تذهب بعيدا عن معاني تلك القطعتين اللتين أشار اليهما أبو هلال العسكري ، بل لا نكاد نجد معنى من تلك المعاني المحدثه التي أشار اليها المرتضى ، الا ويأخذ بسبب - قريب أو بعيد - من معاني قطعتي قيس بن الخطيم ، وعمرو بن قميئة .

والحقيقة أن السر في دوران الشاعر المحدث حول دائرة الشاعر القديم ، لا يعود الى أن الأول قد قال كل ما يمكن قوله في شعر الطيف ، بقدر ما يعود الى أنه - أي الشاعر القديم - قد فرض الرؤية ، أو الاتجاه العام ، وبعبارة أكثر وضوحا ، فرض كيفية التعامل مع الطيف التي تقيد بقيودها الشاعر المحدث ، فيما بعد .

ان هذه الرؤية أو كيفية التعامل هذه تكمن في أن الطيف

---

(١) انظر : طيف الخيال : ص ٥ - ٧

(٢) طيف الخيال : ص ٧

باعث ذهني لا يؤدي في عملية الشعر الى أكثر من تحريك الذهن في معاني تجربة الغزل التقليدية ، ومحاولة الاستفادة من معاني هذه التجربة عن طريق عكسها أو مناقضتها في شعر الطيف . فاذا كانت المحبوبة الحقيقية ، تعودت الصد والهجر ، فان الطيف على عكس ذلك ، انه يصل الحبيب ولا يصد عنه (١) . واذا كانت المحبوبة قد تزور من قريب ، فلا تثير في زيارتها شيئا من التعجب فان الطيف — ويا للعجب — قد يسري من أعالي الشام ، لكي يزور شخصا في الحجاز مثلا أو العراق ... (٢) وقس على هذا .

هذه هي الرؤية التي فرضها الشاعر القديم في مسألة الطيف . وانها الرؤية نفسها التي تقيد بها الشاعر المحدث ، ونسج على منوالها . وهل جاءنا الشريف المرتضى في احصائه لمعاني الشعراء المحدثين بما يخرج عن هذه الرؤية ؟ هكذا اذن تصبح تجربة الطيف في شعرنا العربي تجربة ذهنية ، تنسج تحت وطأة العقل ، دون أن تكتوي بحرارة الوجدان . ويكون هم الشاعر فيها موجها الى (التوليد) قبل أن يكون موجها الى الاستجابة المستقلة لعنصر الطيف ، وما كان يمكن أن تفتحه هذه الاستجابة — لو حصلت — من عوالم شعرية جديدة ، لاعهد للشعر العربي بها .

الآن وبعد أن كشفنا النقاب عن تجربة الطيف في الشعر العربي ، يمكننا أن نقول ان أصالة الشعراء المحدثين في فن وصف الطيف ، كانت مقيدة برؤية الشاعر القديم .

---

(١) انظر المعنى الرابع من معاني مدح الطيف التي سردها المرتضى .

(٢) انظر المعنى السادس من معاني مدح الطيف .

وان تجديد المحدثين ليس الا اندفاعا في هذا الاتجاه الذى رسمت ملامحه في العصر الجاهلي ، وانه لمن الطبيعي بعد ذلك أن يكون ابداع البحترى في وصف الطيف هو خير ما يمثل هذا الابداع الذى يرسف في قيود رؤية الشاعر القديم للطيف ، والاتكاء على توليد معانى شعر الغزل التقليدى . وحسبنا أن كل تلك الأبيات التى أكد الشريف المرتضى أنها روائع البحترى فى هذا الفن الشعرى ، لا تخرج عن هذه الرؤية المقيدة ، ولو قيد أنملة . ولسنا بحاجة الى عرض هذه المعانى التى جاء بها البحترى فى هذا الفن ، ما دام أنها لاتخرج عن تلك المعانى التى عددها المرتضى كما رأينا . وكيف لها أن تخرج وديوان البحترى ، كان أهم مصدر اعتمده المرتضى في حصر معانى هذا الفن الشعرى .(١)

ومهما يكن الأمر فليست ها هنا طعنة موجهة الى أصالة البحترى ، رغم أنه لم يحقق في شعره هذا أية رؤية جديدة للطيف تختلف عن رؤية الشاعر القديم . بل ان اعجاب الآمدى وشيوخه ، واعجاب المرتضى من بعد ، بابداع البحترى له حظ وافر من الصحة ، اذا تفهمنا ذلك في ظل الظروف التى أحاطت بالشعر العربى ، والأزمات التى هيمنت على المحدثين ، تلك الظروف التى أشرنا اليها أكثر من مرة .(٢)

---

(١) انظر طيف الخيال : ص٤

(٢) اشرنا الى هذه الظروف في معالجتنا لوصف الخيل عند البحترى .

٢- معانى البحترى على ضوء مقياس الصواب والخطأ :

تعتبر قضية الخطأ والصواب فى معانى شعر البحترى من أهم القضايا التى شغلت ناقديه ، وكلفتهم الكثير من البحث والدراسة.

ولا يذهبن الظن بنا الى أن البحترى كان خطاء فى شعره ، وأنه كان يضمن هذا الشعر حقائق ليس لها أصل فى الواقع ، أو معلومات ليس لها سند من الصحة . فالأخطاء التى تنسب الى هذا الجانب مما يمكن أن يقال عنها انها ترجع الى جهل الأديب وقلة تحصيله من المعلومات العامة ، تكاد تكون معدومة عند البحترى على الرغم من كثرة شعره ، وكثرة ما عالج فى هذا الشعر من شؤون نفسه وشؤون مجتمعه ، وعلى الرغم كذلك من كثرة هذا اللون من أخطاء المعانى عند سواه من الشعراء القدماء والمحدثين (١) .

ان أخطاء البحترى - كما سجلها نقاده - ألصق بالشعر وبفنية الشعر منها بالأمور العلمية والمعلومات الخارجية . كما أن أسباب هذه الأخطاء هى الأخرى أسباب فنية خالصة ، تعزى الى الشعر وبنيته الداخليه ، أكثر مما تعزى اليه من أسباب اخرى .

وعلى أية حال يمكننا أن نقدم صورة هذا النقد على ضوء الدوافع التى فهم منها نقاد البحترى أنها الأسباب الكامنة خلف خطأ البحترى فى معانى الشعر ، واضطرابه فيها :-

أ - توسعة فى اللغة الشعرية :

حملت طائفة من نقاد القرن الثالث على البحترى بسبب

---

(١) انظر على سبيل المثال : أوهام الشعراء العرب فى المعانى أحمد تيمور ، ص ٣

اللغة الشعرية ، فقد اتخذ هؤلاء النقاد من لغة البحتري وسيلة للطعن في معاني شعره ، والحكم عليها بالضعف والاضطراب .

والحق أننا لا نكاد نعرف من هم هؤلاء النقاد ؟ ما أسماؤهم وفي أية بيئة عاشوا ؟ ذلك أن مصدرنا الوحيد في هذا الجانب هو كتاب الموازنة للآمدي . فهو وان كان يروي عن نقاد القرن الثالث ويذكر طائفة من نقدهم فقد أعرض عن ذكر أسماء الرجال والتعريف بهم ، واكتفى بمثل عبارة : قيل ، وقالوا ، ونحو ذلك من العبارات التي توحي بالاحالة على نقاد مجهولين .

ومهما يكن الأمر فاننا نستطيع أن نتوقف هنا أمام بعض نماذج من هذا النقد الذي احتفظ به الآمدي في معرض الدفاع عن معاني شعر البحتري ، ثم ننظر بعد ذلك في مدى موضوعية هذا النقد ، وحظه من الفهم السليم .

لقد أنكروا على البحتري - مثلا - قوله :

ضحكات في اثرهن العطايا * وبروق السحاب قبل رعوده

قالوا : " أقام الرعود مقام العطايا ، وانما كان ينبغي أن يقيم الغيوث مقام العطايا ".(١)

وقوله :

لم أركالهجر لم يرحم معذبه * والوصل لم يعتمد معطاه بالحسد

قالوا : " ان المعذب بالهجر مرحوم ، فأما من يواصله حبيبه فمغبوط أبدا ومحسود ...".(٢)

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٣
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٥ - ٣٩٦

وقولــه :

كالروض مؤتلفا بحمـرة نــوره * وبياض زهرته وخضــرة عشبــــه

قالوا : " النور هو الأبيض خاصـة ، والزهـر هو الأصفـر لامحالـه ...". (١)

وقولــه :

وفواقـع مثل الدموع تـرددت * فى خـد صحـن الكاعب الحسنـاء

قالوا : " ان الدموع لا تتردد فى الخد ، كما يتردد الحباب في الكـأس وانما الدمـع يجـرى ويتتابـع ". (٢)

وقولــه :

فصبغت أخلاقـى برونق خلقـه * حـتى عدلت أجاجهـن بعذبـه

قالوا : " انما كان ينبغـى لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول : (فمزجت) لا أن يقول فصبغت ، أو لما قال : (فصبغت أخلاقـى) أن يقـول (حـتى عدلـت ألوانهـا بحـسن لونـه ". (٣)

هـذه طائفـة من هـذا النقـد الذى اتخـذ لغـة البحترى وسيلـة لنقـد معانيـه . وعلى الرغـم من أهميـة هـذا النقـد وأهميـة الجهـد المبذول فيـه ، فقد انطلـق من مبدأ فاسـد يجهـل طبيعـة اللغـة الشعريـة من حيـث أنهـا لغـة فنيـة متميـزة ، ذات كيـان خـاص وطابـع انفعالـى ، وأنهـا بهـذه الصفـة تقبـل التأول والتجـاوب الشعـورى ، لما فيهـا من الاتكاء على المشـاعـر الدقيقـة ، والصـور الفنيـة ، وما الى ذلك من ضروب الايحـاء والتوسـع فى مضامين الألفـاظ فالكلمـة فى الشعـر ، محتوى عقلى ، وايحاء خيالى وصوت تصويـرى (٤)

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص٣٩٧ — ٣٩٨
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٤٠١
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص٤٠٣
(٤) انظر : مبادىء النقد الأدبى ، ا٠ا٠ ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى ص٣٣٩ .

خالص ، وهذه العناصر الثلاثة — بلا مراء — تتفاعل مع بعضها البعض بصورة جدلية معقدة ، تجعل من العسير جدا الامساك باللفظة الشعرية ، وتحديد دلالتها تحديدا معجميا ، ذلك أن السياق بكل ظلاله هو ما يعتمد عليه معنى الشعر[1] . [2]

واذا كنا قد وجدنا متسعا من القول فى لمس الصور العامة لهذا النقد وتبيان المفهوم الذى انطلق منه ، فيبدو أننا لا نجد المتسع نفسه فى مناقشة جزئيات هذا النقد ، وتأمل شرائحه الدقيقة ، فقد سبقنا الآمدى الى هذا الجانب حينما تحمل مؤونة مناقشة هذه الجزئيات ، جزءا جزءا ، والرد على هذه المآخذ مأخذا مأخذا ، بصورة دقيقة بل بالغة الدقة ، وعلى درجة عالية من الكفاية النقدية .

على أن المقام هنا لا يساعفنا فى أن نطلق عنان الآمدى وتتابعه فى مناقشة هذا النقد ومعارضة أولئك النقاد ، فالرجل يطيل فى هذا النقاش ويذهب به القول كل مذهب . ويكفى أن نقف معه فى مناقشة ذلك المأخذ الذى وجه الى البيت الأخير :

فصبغت أخلاقى برونق خلقه * حتى عدلت أجاجهن بعذبه

لقد رد الآمدى على ذلك النقد بقوله : " وليست هذه المعارضة بشىء ، والمعنى صحيح ، وذلك أنه ليس هناك صبغ على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان ، ولا مشروب عذب ولا اجاج على الحقيقة فيستعمل ذكر المزاج ، وانما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض ، ويقوم بعضها مقام بعض ، لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له . ألا ترى أنك

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص٣٤٨
(٢) انظر : نظرية الأدب : ص ٢٢٥

تقول : فلان قد شابك فلانا وخالطه ومازجه وداخله ، واصبغ به بمعنى واحد ، وان كان بعضها أوكد من بعض ، ولا يكون هناك مداخلة ولا ممازجة لجسم فى جسم ، ولا مخالطة على الحقيقة ؟ "(١).

وهذا الرد على طوله يعتبر من أقصر ردود الآمدى ، وأشدها اختصارا ، وهو صورة لمذهب الرجل فى النقد ، ونزعته الى التحليل الأدبى على أن الجدير بالعناية ، هو القيمة النقدية فى رد الآمدى هذا الذى هو بلاشك صورة مصغرة لغيره من ردود أخرى — اننا نلمس فى رد الآمدى هنا وعيا نقديا قيما ، يدل على احساس الآمدى بلغة الشعر ومواقع التعبير فيها ، ثم مقدار ما فى هذه اللغة من طواعية قد تبلغ فى يد الناقد الحصيف ما تبلغه عجينة الصلصال فى يد أنبغ الفنانين والمعهم ، فليس عند الآمدى ذلك الالحاح الذهنى الذى لمسناه فى مآخذ أولئك النقاد ، وليس عنده ذلك الافتراض المعجمى والتمسك بالدلالة الحرفية ، انما عنده هذا التصور الرائع للمدى الفنى الذى تسع فيه ألفاظ الشعر ، والأبعاد القصوى التى يمكن أن تبلغها على أجنحة المجاز ، وسواه من وسائل الأداء الشعرى .

على أن اعجابنا بموقف الآمدى هذا ، وسلامة فهمه للغة الشعرية حينما يدافع عن معانى شعر البحترى ، قد لا يطول كثيرا — ذلك أن الآمدى نفسه كان هو الآخر قد أساء فهم لغة الشعر ، ووقع فيما كان ينعاه على نقاد البحترى من قبل . يتضح ذلك حينما يساهم الآمدى بنقده الخاص لمعانى شعر البحترى، وحسبنا أن ندل على هذه الحقيقة بانتقاد الآمدى لقول البحترى :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٣

غريب السجايا ما تزال عقولنـــا * مدلهـة فى خلـة من خلالـــه

اذا محشر صانوا السماح تعسفت * بـه همـة مجنونـة فى ابتذالـــه

فقد ذهـب الآمـدى الى أن قولـه : " (انا معشر صانوا السمـاح) معنى ردئ ، لأن البخيـل ليس من أهـل السماح فيكون له سمـاح يصونـه ... فان قيـل : انمـا أقـام السماح مقام الشـئ الذى يسمح بـه ، وفى مجازات العرب ما هو أبعد من هذا ، قيل البحـترى لا يسـوغ لـه مثل ذلك ، ولا يجـوز لـه ، لأنه متأخـر ، ولاسيما وليست هاهنـا ضرورة ، لأنه قد كان يمكنـه أن يقول : (صانوا الثراء) مكان صانـوا السمـاح ".(١)

هكـذا اذن تضيق رؤيـة الآمـدى للغـة الشعـر ، فلا تتسع لأكثـر مما اتسعـت لـه تلك الرؤيـة الجامـدة التى صـدرت عن أولئك النقـاد من قبـل . وهكـذا يعيـد الرجـل مذهبـا جامـدا فى النقد طالمـا أبلـى بلاء حسنا فى الهجـوم عليـه ، وتنقيـة شعـر البحـترى من أوشابه وآثاره السيئـة . بل ان الآمـدى يبلـغ فى نقده هـذا من التحجر وانحـراف النظـرة مالم يبلغـه السابقون مـن نقاد البحـترى ، خاصـة أن الآمـدى فى نقده هـذا يعتقد فى سلامـة مبدأ المجـاز القياسـى الذى لا يصـح فى نظـره لشاعـر كالبحـترى أن يتخطـى حـدوده أو يتوسـع فيـه .

ولاشك عندنا فى أن الآمـدى بهـذه النظرة الخاطئـة يسدد سهمـا نافذا الى قلب الشعر النابـض ، ويلغـى بهـذا الموقف الجامد كل صيـاغة لغويـة جديدة تعين الشاعـر على اكتشاف نفسـه ، وتكوين نظامه اللغـوى الخاص ولغته الشعريـة المتميزة التى هـى سـر نجاحه كشاعر فى السيطـرة على تجربتـه الشعريـة .(٢)

(١) الموازنـة : ج ١ ص ٣٨٠

(٢) انظـر : الصورة الفنيـة : د . جابر عصفور ، ص ١٤٥

ويغلب على الظن أن الآمدى كان آخر نقاد البحتري من هذه الزاوية أعنى زاوية اللغة الشعرية وعلاقتها بالمعانى ومسألة التوسع فيها ، أذ لم نجد بعد الآمدى محاولات تذكر من هذا اللون النقدى . وعلى أية حال لن نتردد فى الحكم على هذا النقد بحكم منصف ، هو أن هذا النقد رغم نشاطه الواضح ورغم محاولته التعمق فى قضية (المعجم الشعرى) عند البحترى أخطأ السبيل الصحيح بسبب ذلك الخطأ الفادح الاوهو الجهل باللغة الشعرية ذات الكيان الخاص والطبيعة المرنة (١) .

ب — ولعه بالتقسيم ، ودعوى فساد التقسيم في شعره :

كما اهتم أولئك النقاد بلغة البحتري وعلاقتها بمعانيه ومسألة توسع البحترى فيها ، اهتموا كذلك بمسألة (التقسيم) فى شعره وعلاقته بمعانيه من حيث الصحة والخطأ . وكما احتفظ الآمدى بذلك النقد الذى دار حول لغة البحتري ، وأحسن فى مناقشته ورده ، احتفظ كذلك بالنقد الذى دار حول تقسيمات البحترى وأحسن فى مناقشته أيضا . فهذه الزاوية صنو الزاوية السابقة شكلا لاموضوعا .

ومن أبرز الأمثلة التى جاء بها الآمدى فى هذا المعرض استنكارهم لقول البحترى :

متى أردنا وجدنا من يقصر عن * سماته أو فقدنا من يدانيه

" قالوا : ليس هذا بالجيد ، لأنه وصف يشرك ممدوحه فيه البقال والحمال ، والمراق ، وباغة الدواء ، ولقاط النوى لأن هؤلاء أيضا متى

---

(١) ليس النقاد العرب فى حقيقة الأمر هم الوحيدون فى المجز عن اكتشاف مستويات اللغة بين النثر والشعر ، وانما تلك ظاهرة واضحة فى الفكر القديم ، سواء فى الشرق أو فى الغرب . انظر : مبادئ النقد الأدبى ، ريتشاردز ، ص ٣٣٢ .

شئنا وجدنا من يقصر عن مسماتهم ، وهو الحجام والكناس والنباش "(١).

واستنكروا أيضا قوله :

فكأن مجلسه المحجب محفل * وكأن خلوته الخفية مشهد

" قالوا : انه ليس فى المصراع الثانى من الفائدة الا ما فى الأول ، لأن مجلسه المحجب هو خلوته الخفية ، وقوله : (محفل) ، كقوله (مشهد) "(٢).

وقوله أيضا :

أمين الله دمت لنا سليما * ووليت السلامة والدواما

" قالوا : فقوله : (دمت لنا سليما) ، هو قوله : (ووليت السلامة والدواما) ، وهذا قبيح جدا "(٣).

كل هذا النقد يندرج تحت مطالبة النقاد (بصحة التقسيم) فابيات البحترى هذه فى نظر هؤلاء فاسد المعانى ، لأن الشاعر أخل بالتقسيم الصحيح فى نظرهم ، والذى مؤداه أن الشاعر اذا عرض الى التقسيم لزمه أن يستوفى جميع عناصره وأجزائه من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ولا نقصان منها على حد تعبير قدامة بن جعفر(٤). وبعبارة أخرى يلزم الشاعر فى نظر هؤلاء النقاد أن يستوفى المعنى استيفاء حرفيا منطقيا دون أى اخلال أو تجوز .

وقبل أن نكشف عوار هذا النقد ومبلغ ما تورط فيه من خطأ ، يلزمنا التنويه بجهود الآمدى ازاء هذا النقد المجحف ، فقد أخذ الرجل على نفسه عبء الدفاع عن معانى شعر البحترى ، والرد على هذا النقد بصورة تفصيلية دقيقة . ولن نتمكن بطبيعة الحال من أن نقف

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩١
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٤
(٤) انظر : نقد الشعر : ص ١٣١ ، وانظر : جواهر الألفاظ ص ٦

هنا على كل ردود الآمدى تلك ، فعادة الرجل فى مثل هذه المواضع التى يقف فيها موقف الدفاع عن معانى شعر البحترى ، هى المحاورة الموسعة ذات الروح الأدبية والمنزع التحليلى . وعلى أية حال يكفينا أن نتأمل مناقشته للمأخذ الأخير الذى وجه الى قول البحترى :

أمين الله دمت لنا سليما * ومليت السلامة والدواما

فقد ذهب الآمدى فى الدفاع عن هذا البيت الى أن " ... القسمة صحيحة ، لأنه لما تقدم ذكر السلامة والدوام فى أول البيت ، قال فى عجزه : (ومليت السلامة) ، أى : أدميت لك تلك السلامة، وذلك الدوام . وأجود من هذا أن يكون لما قال : (دمت لنا سليما) ، وكد بذكر (السلامة) وفيها الألف واللام ، لأنها اسم جنس وكذلك الدوام فكأنه قال : مليت السلامة كلها والدوام كله . ثم انه ليس بمنكر أن يقول القائل فى الدعاء : (دام لك الدوام) كما يقول : (طال طولك) ، وقر قرارك ، و (ضل ضلالك) و (زال زوالك) . وذلك كلام مستعمل حسن . ومعنى (مليت) : أى أطيلت لك وأديمت ، مثل : (تمليت جيبك) وهو مأخوذ من (الملاوة) ، و (الملاوة) ، وهما : الدهر، والملوان : الليل والنهار ، ومنه قولهم : وقفت مليا ".(1)

أرأيت كيف أن نزعة الرجل الأدبية وخبرته بدقائق العربية ومكامن التطويع فيها تمليان عليه هذا الاسهاب فى التحليل ، وهذا الاحتفاء بالمناقشة ؟

على أن رد الآمدى هذا وسائر ردوده الأخرى التى نحا فيها هذا النحو الأدبى الرائع ، وابتعد بها قدر الامكان عن النزعة المنطقية الجافة — تظل فى نهاية الأمر محاولات نقدية غير متصرة،

---

(1) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٤ — ٣٩٥

ذلك أن الآمدى كان يطمح من وراء هذه المناقشات السمجة وما فيها من أخذ ورد الى هدف واحد هو أن تقسيمات البحترى فى نهاية المطاف تقسيمات صحيحة لاتناقض مبدأ صحة التقسيم . ومعنى هذا أن الآمدى كان كغيره من النقاد القدماء ، من حيث الثقة بسلامة مقياس (صحة التقسيم) وصلاحيته لنقد معانى الشعر ، فردود الآمدى تلك تنتهى اذن الى أنها محاولات للتوفيق بين المقياس النقدى ومعانى شعر البحترى لهذا قلنا انها محاولات غير مثمرة .

ان الزاوية الصحيحة للدفاع عن معانى شعر البحترى ، والرد على ذلك النقد المجحف ، بل الزاوية التى كان يجب على الآمدى أن ينطلق منها ، انما هى رفض مقياس صحة التقسيم ، ذلك المقياس المنطقى الجامد ، جملة واحدة . لقد انتهى الباحثون اليوم الى أن مبدأ (صحة التقسيم) "... ليس مذهبا عربيا فى النقد ، وان كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة (تصحيح الأقسام ، واختيار الكلام) ، فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور العباسية ..."(١) على أن هذا ليس من الغرابة فى شئ ، ما دمنا على ثقة من أن الأمم تفيد بعضها البعض ، وتتعاور فيما بينها ثمرات العلوم والفنون . الغريب هو أن " هؤلاء الناقلين ـ ومنهم قدامة ـ لم ينعموا النظر فيما قال أرسطو ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والدليل الآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على المظنونات

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د. بدوى طبانة ، ص ٢٥٢

والمخيلات ، بل والمغالطات ، لا على الحقائق المقطوع بصحتها ".(١)

والحق أن أرسطو لم يفرق بين الدليل المنطقي والدليل الخطابي فحسب ، بل كان على وعي نظري شامل بالأدب ومعناه من جانب والمنطق ومعناه من جانب آخر . فهو يرى أن " الأدب غير المنطق ، ومن ثم لا فنية في الأشياء الموجودة بالضرورة ، ولا في الأشياء اللازمة لزوما عقليا ، لأن هذه الأشياء وأشباهها تحمل في طبيعتها عناصر الاستدلال عليها ".(٢)

هكذا يتضح أن التقسيم في الأدب لاجدوى منه ، خاصة اذا كان على ذلك النحو المنطقي الذى ألح عليه قدامى النقاد العرب . فهو لا يعني في نظرهم أكثر من التعميم ثم الاستقراء الدقيق الموصل اليه ، أو تحصيل الحاصل في نهاية الأمر . ولا يعني هذا بطبيعة الحال خلو الأدب من التقسيم . فالتقسيم يوجد في الأدب ، شعرا كان أو نثرا ، ولكنه هنا أقرب ما يكون الى التقسيم الناقص اذا صح أن نستعير لغة المنطق . وهو بهذه الصفة لا يرمي الى التعميم ثم الاستقراء شأن التقسيم المنطقي ، بل يرمي الى الوصول الى الحكم المبتكر ،(٣) على اعتبار أنه اذا كان للفن قواعد كما للعلم قواعد ، فهناك بون شاسع بين النوعين . فقاعدة العلم تلتزم حتى تؤدى الى المعرفة ، وقاعدة الفن ليست كذلك انما ترشد فقط حتى تؤدى الى الابداع.(٤)

ومهما يكن الأمر فاننا على ضوء هذه الحقائق نرد جميع ذلك النقد

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د . بدوى طبانة ، ص ٢٥٢
(٢) بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ، د . ابراهيم سلامة ، ص ٥٤
(٣) انظر المرجع نفسه : ص ٥٥
(٤) انظر المرجع نفسه : ص ٥٢

الذى دار حول تقسيمات البحترى ، ووسمها بالفساد ، فليس ذلك الفساد المزعوم الا رؤية منطقية صرفة ، نجمت من دائرة بعيدة عن الأدب ، هى دائرة علم المنطق . ومن العبث ، بل من السذاجة العلمية أن نسلم بأحكام المناطقة فى الأدب . والسبب فى ذلك أن الأدب نشاط انسانى مستقل ، له مقاييسه وأهدافه وتبريراته الخاصة به (١) .

والحق أن طبيعة (التقسيم) فى شعر البحترى ، لا يوائمها التفسير المنطقى ، ولا يليق بها ، فالبحترى شاعر كغيره من الشعراء لم يكن همه أن يطرح أفكارا عامة ثم يمضى فى استقرائها واستيفاء عناصرها فتلك مهمة لم تكن من وكد شاعرنا ولا من طبيعة عمله ، والا لما رفع عقيرته قائلا (٢) :

كلفتمونا حدود منطقكم * فى الشعر يلغى عن صدقه كذبه

ان طبيعة التقسيم فى شعر البحترى أدبية صرفة ، وتخدم أغراضا فنية صرفة ، توائم مذهبه الكتابى ، ومنهجه الخاص فى الصنعة البديعية ، فتقسيمات البحترى اذن هدفها الأول هو ارساء قواعد المذهب الكتابى فى شعره ، بما تحققه هذه التقسيمات من توازن صوتى وانسجام موسيقى سواء أكانت هذه التقسيمات فى صورة (طباق) أو (مقابلة) أو (مزاوجة) أو أى لون آخر من ألوان البديع الكتابى ، فكل هذه الصور وسواها (تقسيمات) هدفها الأول والأخير عند البحترى اثراء الشعر بالنغم الموسيقى المنسجم ، وتحقيق أرقى درجة من الحفاوة الغنائية .

---

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٤٠

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٢٠٩

ج — محاولته المبالغة فى بعض المعانى :

المبالغة منزلة راقية من منازل البلاغة ، ودرجة رفيعة من درجات الكمال المعنوى ، أو هى على حد تعبير مؤلف نقد النثر: " اخراج الشيء على أبلغ غايات معانيه ".(١)

ومن الطبيعى بعد ذلك ألا تكون المبالغة طريقا سهلة يستن فيها الشاعر متى شاء ، وكيفما شاء ، بل هى فى حقيقة الأمر أشبه ما تكون بالطريق الوعرة المحفوفة بالخطر فى كل جانب من جوانبها . وحسبك أن الاحالة والافراط والغلو وغير ذلك من عيوب المعانى ، ما هى الا ألوان من ذلك الخطر الذى يكتنف المبالغة ويحيط بها .(٢)

واذا كان البحترى شاعرا من كبار الشعراء ، الذين يطمحون الى خدمة المعنى وتجويده من حيث ابرازه فى المظهر البليغ اللائق به ، فمن الطبيعى أن تورطه محاولة المبالغة ، وشهوة التجويد الفنى فى بعض أخطاء المعنى .

فقد أخذ عليه الآمدى مثلا قوله فى وصف ذيل الفرس:

ذنب كما سحب الرداء يذب عن * عرف وعرف كالقناع المسبل

حيث يرى الناقد أن " هذا خطأ من الوصف ، لأن ذنب الفرس اذا مس الأرض كان عيبا فكيف اذا سحبه !! وانما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسها كما قال امرؤ القيس:

(بضاف فويق الأرض ليس بأعزل) ".(٣)

---

(١) نقد النثر : ص ٧١
(٢) انظر على سبيل المثال : الوساطة : ص ٤٢٠ ، وانظر الصناعتين ص ٣٦٩ وانظر كذلك : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ٤٣٤
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٣٧١

ولاشك عندنا فى أن الآمدى قد وفق فى مأخذه هذا غاية التوفيق ، فالبحترى قد خالف فى بيته هذا حقيقة من الحقائق المتعارف عليها ، وهى كراهية ذنب الفرس الذى يبلغ به الطول حتى يمس الأرض . وباعث البحترى الأول على هذا الخطأ ليس الجهل بهذه الحقيقة فيما يبدو ، وانما محاولة المبالغة فى تجويد المعنى، باضفاء صفة السبوغ والطول على ذيل الفرس.

وكما وفق الآمدى فى مأخذه هذا ، وفق كذلك أبو هلال العسكرى حينما أخذ على البحترى قوله فى بعض ممدوحيه :

بدت صفرة فى لونه ان حمدهم * من الدر ما اصفرت نواحيه فى العقد

حيث يرى العسكرى أنه " انما يوصف الدر بالبياض ، واذا أريد المبالغة فى وصفه وصف بالنصوع ، ومن أعيب عيوبه الصفرة "(١). وشأن البحترى هنا شأنه فى البيت السابق ، فقد الجأته المبالغة فى وصف الدر الى الخطأ ، اذ نسب الى الدر صفة الصفرة ، وهى غير صفته الحقيقية التى هى صفة البياض.

ويأخذ أبو هلال على البحترى أيضا قوله فى بعض ممدوحيه :

وحرت على الأيدى مجسة كفه * كذلك موج البحر ملتهب الوقد .

فقد ذهب الى أن " هذا غلط لأن البحر غير ملتهب الموج ولا متقد الماء ، ولو كان متقدا أو ملتهبا لما أمكن ركوبه ، وانما أراد أن يعظم الممدوح فجاء بما لا يعرف "(٢). ولاشك أن الحق هنا مع أبى

(١) الصناعتين : ص١٣٣ — ١٣٤
(٢) الصناعتين : ص١٣٤

هلال . فالصورة الفنية عند البحتري تبدو ركيكة وقلقة في مكانها ، بل انها مفتعلة أساسا . ولعل هذا هو سر اخفاقها في حمل معنى عظمة الممدوح والتحليق به في ذروة البلاغة.

وكذلك انتقد أبو هلال قول البحتري في المدح :

ولست ترى شوك القتادة خائفا * سموم الرياح القادحات من الزند

حيث يرى أن هذا " خطأ ، لأنه شبه العليل بشوك القتاد في صلابته على شدة العلة ، وزعم أن شوك القتاد لا يخاف النار التي تقدح بالزناد وقد علمنا أن النار تفلق الصخر وتلين الحديد ، فكيف يسلم منها القتاد؟! وليس لذكر الرياح والسموم - أيضا - في هذا البيت فائدة ولا موقع".(١)

ومثل هذا النقد يمكن قبوله دون كبير جدال أو أخذ ورد ، لو صح أن البحتري نطق بهذا البيت كما في هذه الرواية التي جاءنا بها أبو هلال . لكن يبدو أن الأمر ليس على هذا الوجه ، اذ أن رواية البيت في ديوان البحتري تخالف هذه الرواية ، فبيت البحتري في ديوانه :(٢)

ولست ترى عود الأراكة خائفا * سموم الرياح الآخذات من الرند

ويغلب على الظن أن رواية أبي هلال ليست سوى تصحيف مرذول لرواية الديوان هذه ، خاصة في الشطر الثاني بين (الآخذات) هنا و (القادحات) عند أبي هلال ، وبين (الرند) هنا و (الزند) هناك .

وعلى ضوء ما تقدم يجمل بنا ألا نحمل بيت البحتري على رواية أبي

---

(١) الصناعتين : ص ١٣٤
(٢) ديوان البحتري : ج ٢ ص ٧٥٧ .

هلال المتهافتة ، والأولى بنا أن نعتبر رواية الديوان ، ونرد رواية أبي هلال بما فيها من خطأ وحشو .

واذا كان هذا غاية ما انتهى اليه نقاد البحترى في هذا الجانب فلا شك أن المبالغة في شعر شاعرنا كانت في حدود معقولة ، لم تؤد به الى الغلو أو الافراط ، أو نحو ذلك من عيوب المعاني التي كثرت عند بعض كبار الشعراء . وليس معنى هذا الا أن البحترى كان قوى السيطرة على أفكاره الشعرية ، فقد استطاع أن يحلق بها ، ولكن في حدود الروعة والسمو الأدبي .

وخلاصة هذا الفصل أن قسطا وافرا من النقد قد دار حول معاني شعر البحترى ، وان كان الملاحظ على القدماء أنهم قد اقتصروا على ناحيتين من نقد المعاني ، ناحية الابداع ، وناحية الصواب والخطأ . ورغم مسحة العمق التي جللت بحوث القدماء في نقد المعنى ، فقد كانت مقاييسهم معوجة في كثير من الأحيان .

ففي مجال ابداعه في وصف الطبيعة جنى عليه بعضهم حينما عامل معانيه بمقياس الواقع الخارجي ، بل أنكر عليه بعضهم — كالباقلاني — ابداعه في وصف الخيل مطلقا . وفي مجال وصف الطيف نوه أكثرهم بابداعه في هذا الجانب مع أنه في حقيقة الأمر كان كغيره من الشعراء المحدثين يدور في حلقة الشاعر القديم .

وليس حال نقاد البحترى في مسألة صواب المعنى وخطئه أحسن من حالهم في مسألة الابداع فرغم الحاحهم الشديد على هذه الزاوية ، فانهم قد تورطوا في سوء فهم (لغة الشعر) ، وعاملوا معاني شعره معاملة نثرية ، أدت بهم الى الخطأ في أكثر ما قالوا .

الفصل الثالث

بناء القصيدة الموضوعي والموسيقي

١- البناء الموضوعي :

تمهيد :

جاءتنا القصيدة العربية التقليدية ، وهي سجل حافل بالكثير من موضوعات الشعر . ففيها ذكر الديار ، ومخاطبة الربع ، والصحب ، وفيها النسيب والشكوى من شدة الوجد ، وألم الفراق . وفيها وصف الراحلة وعناء السفر . وفيها الى جانب ذلك كله فن المديح ، وما يدور فيه .

ومعنى هذا أن القصيدة العربية في صورتها النموذجية ، لم تعرف (الوحدة العضوية) التي تعني وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر المتصلة به ، وما الى ذلك (١) . على أن هذا لا يعني أن قدامى النقاد قد قنعوا بتعدد موضوعات القصيدة العربية ، فلم يحاولوا اكتشاف وحدة فنية تبرر وجود القصيدة العربية بفنونها الكثيرة .

فهناك مثلا محاولة ابن قتيبة ، فقد ذهب الى أن " مقصد القصيد ، انما ابتدأ بذكر الديار ، وذكر أهلها الظاعنين عنها ، ووصل ذلك بالنسيب " ليميل نحوه القلوب ، ويصرف نحوه الوجوه ، وليستدعي به اصغاء الأسماع اليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، والف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام . فاذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء اليه ، والاستماع

---

(١) انظر في مفهوم الوحدة العضوية ، النقد الأدبي الحديث
غنيمي هلال : ص ٣٩٥ .

له ، عقب بايجاب الحقوق ...".(١) ومحاولة ابن قتيبة هذه ان دلت على شيء ، فانما تدل على (وحدة نفسية) تربط بين موضوعات القصيدة ، وتفسر تسلسلها على ذلك النحو . على أن الذى يؤخذ على هذه الوحدة ، هو أنها تقوم على اثارة مشاعر السامع ، وتهيئته تهيئة نفسية ، يسهل معها انتقاله من غرض الى آخر ، حتى نهاية القصيدة . واذا كانت هذه الوحدة تقع فى دائرة (المتلقى) فمعنى ذلك أنها بعيدة جدا عن جو الشاعر النفسى . كما أنها بعيدة عن جو القصيدة الفنى .

والملاحظ هو أن محاولة ابن قتيبة هذه ظلت محاولة فريدة من نوعها . ويرجع السبب فى ذلك الى أن سائر الجهود النقدية التى طرأت فيما بعد ، لم تعد تهتم بتعدد فنون القصيدة العربية ومحاولة تصورها فى ضوء وحدة شاملة . وانما اهتمت ببناء القصيدة ومعالجة جوانب الضعف التى يمكن أن تحول بين الشاعر ، وبلوغ المستوى المثالى من قوة البناء وترابط الموضوعات .

ومهما يكن الأمر فان جهد ابن طباطبا العلوى فى القرن الثالث الهجرى هو أفضل جهد نقدى يمكن أن نشير اليه فى هذا الجانب . وان كان جهده هذا بحاجة ماسة الى التنظيم والتفصيل .

ففى مجال تناسب أبيات القصيدة ، ينصح ابن طباطبا الشاعر بأن " يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر أن يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٠ — ٢١

الا من دق نظره ، ولطف فهمه "[1] وواضح أن فكرة ابن طباطبا في هذا النص تدور حول أهمية تناسب مصراعي البيت ، بحيث يكون المصراع الأول مناسبا للثاني على الدوام . وقد قام ابن طباطبا بتطبيق هذا المبدأ على كثير من الأبيات . بل ان هذ الناقد يذهب شوطا آخر حينما يتدخل على ضوء مبدأ التناسب هذا في ترتيب بعض الأبيات عند بعض الشعراء ،على نحو ما صنع في بيتي امرىء القيس ، وهما قوله :

كأني لم أركب جوادا للذة
ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد أجفال

فقد قال عنهما : " هكذا الرواية - وهما بيتان حسنان - ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل ، وأدخل في استواء النسج "[2] . وقد قام ابن طباطبا بتعديل البيتين بحيث أصبحا هكذا :

كأني لم أركب جوادا ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد اجفال
ولم أسبأ الزق الروى للذة
ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ويبدو أن الذى حمل ابن طباطبا العلوى على التمسك بهذا المبدأ هو قيمته النقدية في اخضاع (البيت) لفكرة (الكل) . فكأن مبدأ

---

(١) عيار الشعر : ص ١٢٤
(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٥

التناسب هذا وجه آخر لتلك القاعدة الجمالية التى ترى أن "الجزء لا يكون جميلا ، وانما يكون الجمال فى الكل "[١] ، ولا شك أن هذا احساس نقدى بأهمية الوحدة بين الأجزاء ، وان كانت هذه الوحدة هى وحدة البيت لا وحدة القصيدة .

والى جانب مبدأ التناسب الذى اتضحت قيمته فى تنسيق الأبيات ، وحسن تجاورها ، نجد عند ابن طباطبا مبدأ آخر يتصل بتسلسل أبيات القصيدة تسلسلا منطقيا ، ففى هذا الجانب يقول : "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ، ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب ، اذا نقض تأليفها "[٢]. فهذا تأكيد من ابن طباطبا على ضرورة بناء القصيدة ، بناء منطقيا ، بحيث تتابع أبياتها تتابعا عقليا ، لا يشعر سامعها بشىء من التناقض أو الاضطراب .

على أن كلام ابن طباطبا بعد ذلك يشعرنا بأن انموذجه المثالى فى بناء أبيات القصيدة ، هو بناء الرسالة أو الخطبة . فالمعروف أن أية رسالة أو خطبة ، تقوم على مجموعة من الأفكار يحكمها رباط عقلى ، وتسلسل منطقى واضح . فاذا كان انحلال هذا الترابط فى الرسالة والخطبة ، يمكن أن يتسبب فى تخلخل الأفكار وتناقضها ، كذلك الحال فى القصيدة ، حينما يقدم فيها بيت على بيت ، من غير مراعاة للتسلسل الفكرى وسياق الأبيات العام .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص٨[illegible]
(٢) عيار الشعر ، ص ١٢٦

ويبدو أن تأكيد ابن طباطبا على عقد الصلة بين القصيدة من جانبه والرسالة والخطبة من جانب آخر ، ليس الا تمهيدا للحديث عن ربط فنون القصيدة المتوعة بذلك الرباط الشكلي ، أو تلك الحيلة الصناعية التي تسمى (حسن التخلص) .

ففي هذا الجانب يلزم ابن طباطبا الشاعر بأن " يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ومن الشكوى الى الاستماحة ... بألطف تخلص ، واحسن حكاية ".(١) ويتضح من حديث ابن طباطبا هذا ، أهمية (حسن التخلص) في نظره ، وما يمكن أن يؤديه من دور فعال في بناء القصيدة . على أن الملاحظ هو أن ابن طباطبا قد بالغ في فرض حسن التخلص على الشاعر مبالغة واضحة . فالمعروف من واقع الأمثلة الشعرية أن (حسن التخلص) من الغزل الى المديح فحسب . أما سائر الفنون الأخرى ، فلا نعرف حقيقة حسن التخلص فيها . فما معنى حسن التخلص من الشكوى الى الاستماحة ؟ وما معنى حسن التخلص من وصف الديار والآثار الى وصف الفيافي والنوق ... الخ ؟!

ان الذي يغلب على الظن هو أن امتثال ابن طباطبا لفكرة الرسالة والخطبة ، وبناء فصولها بناء منطقيا ، كان العامل الأساسي خلف اهتمامه بحسن التخلص ، هذا الاهتمام ، وفهمه له هذا الفهم . واذا صح هذا أمكننا أن نقول ان بناء القصيدة في عصر الشعراء

---

(١) عيار الشعر : ص ٦

المحدثين ، لم يتضح فيه ذلك الأثر المرجو لبناء الرسالة والخطبة ، بقدر ما اتضح فيه أثر القصيدة الجاهلية بكامل هيكلها البنائي ، سواء من حيث طبيعة الموضوعات ، أو من حيث طريقة عرضها .

وربما يقول قائل ان الشعراء الجاهليين لم يشتهروا بحسن التخلص مثل المحدثين ، ومن ثم جاءت غالب قصائدهم وهي خالية من هذا العنصر المهم في بناء القصيدة . وهذا صحيح ، ولكنه لا يعني أن حسن التخلص فن جديد كل الجدة ، أو أنه مستفاد من مؤثرات خارج نطاق الشعر ، كأن تكون هذه المؤثرات الرسالة أو الخطبة ، أو غير ذلك .

ان فن حسن التخلص ، فن جاهلي قديم . أول من ابتداه الشعراء القدامى ، وان لم يستكثروا منه شأن الشعراء المحدثين . فيما بعد . وقد سماه ثعلب " حسن الخروج عن بكاء الطلل بغير (دع ذا) ، (عد عن ذا) ... "(١) . وقد سرد ثعلب شواهد كثيرة تثبت حسن تخلص القدماء ، من جاهليين واسلاميين .

ومن هنا فلن نبالغ حينما نقول أن التزام غالبية الشعراء المحدثين بحسن التخلص فيما بعد ، انما هو ارتداد الى الشعر القديم ، أكثر من كونه تأثرا بمثل هذا التوجيه النقدي الذي عرفناه عند ابن طباطبا العلوي ، ذلك التوجيه الذي أقيم على فكرة بناء الرسالة والخطبة ، ولم يقم على فكرة القصيدة الجاهلية النموذجية .

وعلى الرغم من كل انتقاد يمكن أن يوجه الى جهد ابن طباطبا هذا ، فالحقيقة أنه أعمق جهد نقدي تناول بناء القصيدة العربية . بل يبدو واضحا أن جهد الرجل قد ترك أثره الواضح فيمن تلاه من نقاد الشعر .

---

(١) قواعد الشعر : ص ٦٠

وعلى سبيل المثال يمكن أن يذكر أبوعلى الحاتمى ، الذى يقول عن بناء القصيدة : " مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ،غادر الجسم ذا عاهة ، تتخون محاسنه ، وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا شديدا ، يجنبهم شوائب النقصان ،ويقف بهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء ".(١)

ان جهد الحاتمى هذا صورة مركزة لجهد ابن طباطبا الذى عرفناه آنفا . فالعناصر الموضوعية هنا لا تخرج عن تأكيد أهمية تناسب أبيات القصيدة ، وتأكيد أهمية اتصال النسيب بالمديح ، وذلك عن طريق حسن التخلص بطبيعة الحال .

على أن الملاحظ هو أن الحاتمى يبدو فى حديثه هذا ، وكأنما هو أكثر حذرا واحتياطا من ابن طباطبا ، لاسيما فى مسألة وصل أجزاء القصيدة . فهو يقف عند حدود اتصال النسيب بالمديح فحسب ، ولم يتوسع فى فرض ربط جميع الاجزاء بحسن التخلص كما فعل ابن طباطبا من قبل . هذا مع أن الحاتمى يتخذ من بناء الرسالة والخطبة نموذجا مثاليا لبناء القصيدة ،وهو النموذج نفسه الذى قدمه ابن طباطبا .

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٥ .

والحقيقة أننا لا نجد بعد الحاتمي جهودا نقدية تمتاز بشمول النظرة في مسالة بناء القصيدة . بل نلحظ على العكس من ذلك اتجاها الى الجزئية ، يكتفي في بناء القصيدة بمناقشة عناصر محددة ، مثل الاستهلال ، والتخلص ، والخاتمة .

فالقاضي الجرجاني مثلا يكتفي في بناء القصيدة ، بالتأكيد على هذه العناصر الثلاثة ، ويقول في هذا : " والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال ، والتخلص ، وبعدهما الخاتمة . فانها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم الى الاصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة "(1).

ويمكن أن نجد تأكيدا آخر لهذا الاتجاه عند ابن رشيق القيرواني الذي يقول : " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقد طار اسمك ، واشتهر فقال : لأني أقللت الحز ، وطبقت المفصل ، وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ، ولطف الخروج الى المدح والهجاء "(2).

وقد علق القيرواني على هذا النص قائلا : " وقد صدق ، لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح ، ولطافة الخروج الى المديح ، سبب ارتياح الممدوح ، وخاتمة الكلام أبقى في السمع ، وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ، فان حسنت حسن ، وان قبحت قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "(3).

على أن عناية النقاد بهذا الثلاثي الفني ، ودوره في بناء القصيدة ، تجاوزت حدود النظرة العامة ، وسرت الى تحسس

(1) الوساطة : ص ٤٨
(2) العمدة : ج ١ ص ٢١٧
(3) المصدر السابق : ج ١ ص ٢١٧

كل عنصر بذاته ، ومدى تأثيره ، وما يليق به ، وما لا يليق .

فأما الاستهلال ، فقد اعتبروه مفتاح الشعر . لذلك اشترطوا تجويده ، والابتعاد به قدر المستطاع عن العبارات المحفوظة مثل : (ألا) ، و (خليلي) و (قد) .(١)

واشترطوا فيه كذلك ، أن يكون جزلا فخما في عبارة حلوة ، وتركيب سهل ، بعيد عن التعقيد والعي ، وما شاكل ذلك من ضروب الاستغلاق .(٢)

وتنبهوا كذلك لتأثيره النفسي في خلد السامع ، ولذلك اشترطوا ابتعاده عن كل ما يوحي بالتشاؤم ، كذكر الموت ، والبكاء ، والويل ... أو يوحي بالجلافة ، كذكر اقفار الديار ، وذم الزمان .(٣) وربما اشترط بعض النقاد أن يكون استهلال القصيدة دالا على موضوعها ، كأن يكون استهلال قصيدة في فتح من الفتوحات دالا على الفتح ، واستهلال قصيدة في الهناء دالا على الهناء وهكذا .(٤)

وأما التخلص ، ويسمى أحيانا حسن الخروج ، فهو فن توصيل نسيب القصيدة بمديحها . وعلى الرغم من أنه فن قديم في الشعر العربي كما قدمنا ، فقد اشتهر به الشعراء المحدثون شهرة فائقة ، اذ خالفوا المذهب الغالب على القدماء في التخلص ، وهو خروجهم بعبارات معينة ، مثل (دع ذا) ، و (عد عن ذا) .(٥)

---

(١) العمده : ج ١ ص٢١٧
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٢١٧
(٣) انظر عيار الشعر : ص١٢٢
(٤) انظر المثل السائر : ج ٣ ص٩٦
(٥) انظر عيار الشعر : ص١١١

وقد أعجب النقاد بمذهب غالب المحدثين فى حسن التخلص، لأنه دليل على حسن صنعة الشاعر ولطف حيلته . ونقيض ذلك أن يعزف الشاعر عن هذا الفن ، ويخرج من النسيب الى المديح فجأة ، فهذا ما يسمى بالطفر أو الانقطاع (١) . وعلى الرغم من أن غالبية النقاد لا يرحبون بهذه الطريقة لا سيما بالنسبة للشاعر المحدث ، فالحقيقة أن طريقة الطفر أو الانقطاع ، لا تنطوى على أية دلالة يمكن أن تشير الى قصور الشاعرية عند الشاعر الذى يتخلص بهذه الطريقة الفجائية . وحينما تحين مناقشة تخلص البحترى سوف نلقى مزيدا من الأضواء على هذا الجانب .

وأما الخاتمة ، فقد اعتبروها قفل القصيدة . واشترطوا فيها جودة الاحكام بحيث لا يمكن الزيادة عليها ، أو يأتى بعدها أحسن منها لأنها آخر ما يبقى فى الأسماع (٢) . وربما ذهب بعض النقاد الى أن الخاتمة يجب أن تكون أجود بيت فى القصيدة ، وأدخل فى الغرض الذى كان يقصد اليه الشاعر (٣) . على أننا نشك اليوم فى أن فى استطاعة الشاعر أن يحدد خاتمة قصيدة من قصائده . فالمعروف ـ فى عصرنا ـ أن القصيدة عبارة عن توتر نفسى لا يملك الشاعر زمامه ، " وفى اللحظة التى ينتهى فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة " (٤) فكيف يفكر الشاعر اذن فى تقاليد خاصة بالخاتمة ؟! .

---

(١) انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٩
(٢) " " : ج ١ ص ٢٣٩
(٣) انظر الصناعتين : ص ٤٦٤
(٤) الأسس الفنية للابداع فى الشعر ، ص ٢٤٣ .

بنـاء القصيدة الموضوعـى عند البحترى

يعد البحـترى واحـدا من أولئك الشعـراء المغرمين بالمحافظـة علـى تقاليـد الشعـر العربـى الراسخـة ، لاسيما فى مجال بناء القصيـــدة . فمن يطالـع ديوانه لا يكاد يشك فى أنه من أشـد الشعراء العرب التزامـــا بمنهـج القصيـدة العربيـة النموذجيـة ، ومن أحرصهـم على التقيـــد بتقاليدها العريقـة . فالقصيـدة البحتريـة شأن القصيـدة الجاهليـــة، تكاد تكون معرضـا يحتـوى أكثـر من فـن شعرى . فالى جانب النســيب التقليـدى والمديـح قد يوجـد الوصـف ، والفخـر ، والحكمـة ، وقـــد توجـد فنـون شعريـة أخـرى .

وعلـى الرغـم من وضـوح هـذه الحقيقـة فى شعر البحـترى ، فـــان نقاده لم يهتمـوا بأى مفهـوم علـم يلقـى الضـوء على القصيـدة البحترية، وكيفيـة بنائها ، وخصوصيـة الشاعـر فى هـذا البناء .

ان غالب جهـد نقاد البحـترى فى بناء القصيـدة قد انصرف الـــى مناقشـة الجزئيات . وعلـى وجـــه الخصوص اهتمـوا باستهلالتـــه ، وتخلصاته . فعند هـذه الحـدود وقـف نقاد شاعرنا ، وان كانوا قـــد بحثـوا هذيـن الجانبـين بجديـة لا تنكـر كما سوف يتضح .

أ ــ استهلالات البحـــــترى

يعتبر الآمـدى أوحـد نقاد البحـترى فى معالجـة استهلالتـــه ، والاتصـال بها اتصالا حقيقيـا ، يقوم علـى الاحصـاء الدقيق ، والتـــذوق الأدبـى فى وقـت واحـد .

وتعليقات الآمـدى على استهلالات البحـترى ، تكاد تعبر عن حقيقـــة

واحدة ، هي الاعجاب المقطع النظير . فالآمدى من أول كتاب الموازنة الى آخره ، لا ينى عن ترديد عبارات الاطراء والاعجاب باستهلالات البحترى

فكثيرا ما سرد الآمدى عشرات الاستهلالات ، وأردفها بمثل عبارة :

" هذه كلها ابتداءات جيدة بارعة اللفظ صحيحة المعنى ".(١) أو عبارة :

" وهذا من ابتداءاته العجيبة النادرة ، واحسانه فيها الاحسان المشهور ".(٢) أو عبارة : " وهذه كلها ابتداءات حسان مختارة المعانى ".(٣)

أو عبارة : " وقد تصرف البحترى فى هذه الابتداءات تصرفا حسنا ".(٤)

فمثل هذه التعليقات ان دلت على شىء فانما تدل على موقف الآمدى الايجابى تجاه استهلالات البحترى ، واعجابه بها .

وربما أجهد الباحث نفسه لكى يستثنى البيت أو البيتين من استهلالات البحترى التى لم تحز رضا الامدى ، ولم تسمها مياسم ثنائه فى خواتم الفصول .

فمن هذه الأبيات النادرة ، استهلال البحترى لبعض قصائده بقوله :

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها

وسل دار سعدى ان شفاك سؤالها

فقد وقف الآمدى أمام هذا البيت وقفة استنكار ، وعلق عليه بقوله :

" هذا لفظ حسن ، ومعنى ليس بالجيد ، لأنه قال : قد أدنى خطاها كلالها ، أى قارب من خطوها الكلال . وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار

---

(١) الموازنة : ج ١ ص٤٤٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٤٥٠

(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص١٤

(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص٦٢

التى تعرض لأن يشفيه ، وانما وقف لاعياء المطى[1] ...".

ولم يقف الآمدى عند هذا الحد ، بل توسع جدا فى نقد هذا البيت ، فقد ذهب يستعرض مذاهب العرب فى الوقوف على الديار ، وألفاظهم فى ذلك مع الكثير من الأمثلة والشواهد الشعرية ، حتى ليخيل الى القارئ أن وقوف الآمدى عند بيت البحترى هذا ، لا يعدو أن يكون ذريعة للادلال بعلمه ، ومبلغ احاطته بالشعر العربى القديم ، ومذاهبه الفنية فى الوقوف على الديار . ولعل الذى يزيد من ثقتنا بهذه الحقيقة ، هو أن الآمدى ينتهى الى الاعتراف بصواب بيت البحترى هذا اذ يقول : " ولم أقل انه خطأ ، وانما قلت ان المعنى غير جيد "[2]. فكأن الآمدى بهذا يرد على نفسه بنفسه ، ويكفى غيره مؤونة الرد .

والى جانب استهلال البحترى هذا ، ثمة استهلال آخر لم يسرق للآمدى ، وهو قول البحترى :

سقى ربعها سح السحاب وهاطله

وان لم يخبر آنفا من يسائله

فقد ذهب الآمدى الى أن عجز هذا البيت ردئ ، والسبب فى ذلك عنده هو كلمة (آنفا) فهى فى نظر الآمدى حشو لا مبرر له فى البيت[3] .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٢ — ٤٣٣ .
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٩
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٦٦ .

ومثل هذه المآخذ الطفيفة فى الأبيات النادرة ، لاتكون الا برهانا قاطعا على مدى تحفظ البحترى فى استهلالاتـه ، وحرصه الشديد على الارتفاع بها عنى كل مظاهر الضعف . وعلى ضوء هذا فقد كان البحترى أهلا لتلك العبارات التى طالما رددها الآمدى فى الاعجاب بـه .

ويبدو أن من حسن الحظ أن جهود من تلا الآمدى من النقاد الذين اهتموا باستهلالات البحترى ، قد اتجهت وجهة أخرى غير وجهة الاحصاء والتذوق التى أتى عليها الآمدى . تلك الوجهة هى النظر الى استهلالات البحترى ، من زاوية المقارنة باستهلالات غيره من كبار الشعراء ، كأبى تمام ، وأبى الطيب المتنبى .

ويعتبر القاضى الجرجانى فى مقدمة النقاد الذين عنوا بهذا الجانب . فهو يرى أن البحترى احتذى فى بناء القصيدة مذهب الأوائل ، الا فى الاستهلال ، " ... فقد عنى به ، واتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا فى التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد ".(١) وحقيقة هذا الرأى تشعرنا بتفضيل استهلالات البحترى على استهلالات نديه ، أبى تمام ، وأبى الطيب .

على أن الذى يؤخذ على هذا الرأى ، هو أنه رأى مرسل ، يحتاج الى المقارنة الموسعة من واقع الأمثلة والشواهد الشعرية . ثم ما يلزم الى جانب ذلك من تحليل وتعليل جادين . وبطبيعة الحال لم يعن الجرجانى بشىء من هذه الأمور الضرورية ، والا لأخذنا

---

(١) الوساطة ، ص ٤٨

حكمه هذا ملخذ الحكم الموضوعى المستقيم ، على أن الذى يقلل من رغبتنا فى حكم القاضى الجرجانى هذا بعد ذلك ، أو على الأقل يجعلنا نقف منه موقف الحذر الشديد ، هو أن ابن رشيق القيروانى اعترض عليه ، وأبى قبوله . وسوف نعرف حقيقة هذا الاعتراض ، ومدى وجاهته فى حينه .

واذا ما تركنا القاضى الجرجانى - ولو الى حين - فاننا نصادف ناقدين ، أحدهما معروف وهو الحاتمى ، والآخر مجهول ، لا نعرف عنه أكثر من أنه " من مشايخ البصرة ممن يومئ اليه فى علم الشعر" (١) وغاية ما فى الأمر أن الحاتمى والشيخ البصرى تناظرا فى قضية بناء القصيدة بين أبى تمام والبحترى ، وبصفة خاصة فى عناصر بناء القصيدة الثلاثة ، أى الاستهلالات ، والتخلصات ، والخواتم .

وقبل أن ندلف الى مناقشة عنصر الاستهلال فى هذه المناظرة ، يجب علينا أن ننبه الى أن التعصب السافر ، هو رائد الناقدين منذ البداية . فالشيخ البصرى - ان صدق الحاتمى - يتعصب للبحترى ، وينحى باللائمة على أبى تمام . ويروى عنه الحاتمى أنه كان يقول : " ما يحسن أبو تمام يبتدئ ، ولا يخرج ، ولا يختم . ولو لم يكن للبحترى عليه من الفضل الا حسن ابتداءاته ، ولطف خروجه وسرعة انتهائه ، لوجب أن يقع التسليم له " (٢) . واذا كان هذا ضربا بغيضا من التعصب ضد أبى تمام ، فان أبغض منه تعصب الحاتمى ضد البحترى . فهو يعترف صراحة بهذا التعصب اذ يقول :-

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٩
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٦١٩

" فأنشأت قولا انحيت فيه على البحترى انحاء اسرفت فيه !! واقتدحت زناد الرجل (يعنى الشيخ البصرى) وتكلم وتكلمت وخضنا فى أفانين من التفضيل والمماثلة ، غلوت فى جميعها غلوا شهده جميع من حضر المجلس "(١).

واذا تجاوزنا هذه المقدمات الدرامية والعبارات الفارغة ، وبحثنا عن حظ هذه المناظرة من النقد الموضوعى ، وجدنا فيها شيئا قليلا لا يكاد يذكر ، لاسيما فيما يتعلق بالبحترى .

فصاحب البحترى لم يذكر من استهلالته الا استهلالا واحدا . هو قوله :

عارضننا أصلا فقلنا الربرب

حتى أضاء الأقحوان الأشنب

ومع أن هذا البيت من استهلالات البحترى المشهورة ، والرائعة أيضا ، فان الحاتمى لا يسلم لصاحب البحترى بهذا ، بل يدعى أنه مأخوذ من قول أبى جويرية :

سلمن نحوى للوداع بمقلة

فكأنما نظرت الينا الربرب

ولاشك أن الحاتمى واهم فى انتقاده هذا فليس فى بيت البحترى ما يقلل من قيمته أمام بيت أبى جويرية ، أو يشير الى ضعف الأصالة فيه . هذا فضلا عن عدم اشتراك البيتين فى المعنى أساسا . ولو كان لنا فى هذا المقام حق المفاضلة ، لفضلنا بيت البحترى على بيت أبى جويرية ، لما فى بيت البحترى من طرافة فنية تقوم على تفضيل

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٩

النساء على بقر الوحش تفضيلا ضمنيا ، وهى طرافة خلا منها بيت أبى جويرية الذى وقف عند حدود تشبيه عيون النساء بعيون البقر الوحشية .

وبطبيعة الحال لم يكتف الحاتمى بانتقاده لبيت البحترى فحسب ، بل أخذ دوره فى المناظرة ، وسرد لأبى تمام ما ينوف على عشرين استهلالا (١) .

وموقف الحاتمى هذا ان دل على شىء ، فانما يدل على واحد من أمرين . فاما أن الحاتمى كان يجهل أصول المناظرة العادلة التى تلزمه أن يعارض استهلال البحترى باستهلال واحد لأبى تمام ليس أكثر . واما أنه تجاوز أصول الأمانة العلمية جملة واحدة ، فلم ينقل لنا حجج خصمه على الوجه الأكمل . والواقع أننا أميل الى الأخذ بهذا الموقف الأخير . والسبب فى ذلك أننا نستبعد فى أن يكون ثمة ناقد كصاحب البحترى الذى يومئ اليه فى علم الشعر ، ثم لا يتمكن الا من ايراد استهلال واحد من استهلالات شاعره المفضل ، ويقف بعد ذلك مبهورا أمام اندفاع الحاتمى ، وادعاءاته .

وعلى أية حال فاننا لا نستطيع أن نحمل من أحكام هذه المناظرة أى حكم نقدى محمل الجد والاعتبار ، فهى كما رأينا تقوم على التعصب السافر ، والتطرف الواضح . وهى بعد ليست مناظرة علمية يتعاون فيها الطرفان على الكشف عن الحقيقة ، والبحث الجاد عنها . كما أنها ليست موازنة يتصدر فيها قاض واحد للحكم ، فننظر فى حكومته ومقدار ما فيها من الصواب والخطأ . فكل ما فى هذه المناظرة اذن هو

---

(١) انظر : زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٣ — ٦٢٥ .

التعاطف الأعمى الذى نعجز أمامه عن استيضاح وجه الحقيقة ، مما يزهدنا في هذه المناظرة وأحكامها المتطرفة .

وقد امتدت حركة مقارنة استهلالات البحتري باستهلالات أبي تمام ، وأبى الطيب ، الى ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس الهجرى .

ويمتاز جهد القيرواني في هذا الجانب بموقف واضح من كل الآراء التى مرت بنا . على أن ما يحمد لهذا الناقد أنه لم يقف هذا الموقف الا بعد أن أفصح عن رأيه الشخصى فى استهلالات البحترى قائلا : " ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ، ولا يتكلف له ، ثم يجيد باقى القصيدة ، وأكثرهم فعلا لذلك البحترى ، كان يصنع الابتداء سهلا ويأتى به عفوا ، وكلما تمادى قوى كلامه . وله من جيد الابتداءات كثير ، لكثرة شعره والغالب عليه ما قدمت "(١). وعلى الرغم من أن حقيقة رأى القيروانى هذا تنطوى على التقليل من شأن استهلالات البحترى بصفة عامة ، فان فيه جانبا من الموضوعية ، والاعتراف بتقدم البحترى وامتيازه فى الاستهلالات .

وليس أدل على هذه الحقيقة من تلك الاختيارات الشعرية التى سردها القيروانى للبحترى(٢) . مثل قوله :

عارضننا أصلا فقلنا الربرب
حتى أضاء الأقحوان الأشنب

ومثل قوله(٣) :

ما على الركب من وقوف الركاب
فى مغانى الصبا ورسم التصابى

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٢
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣

وقولــه كذلك (١) :

(ضمــان علــى عينيك أنــى لا أسلــــــــــــو)

على أن مما يعيننا على تفهم رأى القيروانى هــذا بصورة دقيقـــــة ، هــو أن نلــم بالطرف الثانــى من نقــده ، وهــو موقفه من النقــاد الذين أدلــوا بآرائهــم فى استهــلالات البحــترى من قبــل .

يقول القيروانى عن الآمــدى : " وكــان أبو القاسم الحسن بــــن بشــر الآمــدى يفضل ابتداءات البحــترى جــدا ، وهــو الذى وضــــع كتاب الموازنــة والترجيــح بيــن الطائييــن ، ونــوه فيــه بالبحــترى أعظـــم تنويــه " (٢).

وهــذا الموقــف من القيروانى تجــاه الآمــدى موقــف ينطوى علــــى التقرير ، وحكايــة موقــف الآمــدى من البحــترى فحســب . هــذا الــــى جانــب أن فى موقــف القيروانى هــذا احساسا بميــل الآمــدى الــــى البحــترى . ولكنــه احســاس لا يمكــن حملــه على اعتقاد القيروانى فى تلــك المقولــة المشهورة عند بعــض القدماء ، ونعنى بهــا تهمة تعصــب الآمــــدى للبحــترى ، وهــى تهمــة خطــيرة سوف نعالجها علاجا ناجعا فى مكانهــــا الخــاص من فصــل الموازنـــــات .

وأما موقــف القيروانـــى من القاضــى الجرجانـــى فقــد عبر عنه بقولــه : " ... غير أن القاضـــى الجرجـــانى فضلــه (يعنى البحــترى) بجــودة الاستهــلال — وهو الابتداء — على أبــى تمام وأبــى الطيب ، وفضلهمـــا عليـــه بالخــروج والخاتمــة ولســت أرى لذلك وجهـــا ، الا كــثرة شعــره كما قدمــت ، فانــه لوحاسبهمــا (كــذا) ابتداء جيــدا بابتداء ما لأربــــى

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٤
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣

عليهما ، وقصرا عن عذره ".(١)

ولا شك أن موقف القيرواني هذا ، هو الموقف القمين بالنظر والمناقشة . ففضلا عن دلالته على ظهور شخصية القيرواني ، واستقلال رأيه ، فهو الى جانب ذلك وثيق الصلة برأيه الشخصي السابق في استهلالات البحتري ، ويتضح وجه الصلة بين هذا الموقف والرأي السابق ، من مخالفة القيرواني للقاضي الجرجاني . فهو لا يرى رأي الجرجاني في أن استهلالات البحتري تفضل استهلالات أبي تمام ، وأبي الطيب . واذا كان القاضي الجرجاني قد انتهى الى هذا الحكم ، كما مر بنا ، فان القيرواني يرد ذلك الى كثرة شعر البحتري ، وكثرة استهلالاته الجيدة تبعا لذلك . فلو أجريت موازنة احصائية بين استهلالات الشعراء الثلاثة ، لأدت - في نظر القيرواني - الى هذا الحكم ، ألا وهو تفوق البحتري في النهاية . ومعنى هذا هو أن اعتراض القيرواني على حكم القاضي الجرجاني لا ينفي هذا الحكم ، وانما يبين علته فقط .

ولسنا مع ابن رشيق القيرواني فيما انتهى اليه . اذ لا نعتقد في أن تفضيل القاضي الجرجاني لاستهلالات البحتري ، على استهلالات نديه ، كانت تحدوه نزعة احصائية تقوم على تتبع الاستهلالات ورصد الجيد منها ، والتأثر بهذه الكثرة الكاثرة بعد ذلك . فالقاضي الجرجاني بذوقه المعروف ، وانطباعيته المشهورة من أبعد النقاد عن هذا المنزع الاحصائي . واذا كان لابد من بيان العلة التي أدت بالقاضي الجرجاني الى تفضيل استهلالات البحتري على استهلالات نديه ، فاننا

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٢٣

نقول : ان مرجع ذلك هو غلبة الطبع على استهلالات البحتري، خاصة اذا ما قيست باستهلالات أبي تمام ، وأبي الطيب المتنبي التي لا تخلو - غالبا - من الأبهة والفخامة ، والتشبع بالعنصر الفكري[1] . ومعنى هذا كله أن ثمة خطا مشتركا كان يربط بين الجرجاني واستهلالات البحتري ، وهو عنصر الطبع . ومن ثم فان هذا العنصر هو السبب الذى استهوى الجرجاني ، وفرض عليه أن يصرح بتقدم البحتري في الاستهلالات .

وعلى أية حال كان فى امكان ابن رشيق القيرواني أن ينتهي الى هذه الحقيقة ، لا سيما أنه قد نفذ بحسه الفني اللامع الى طبيعة استهلالات شاعرنا ، وأدرك أنه يبادر القصيدة بشيء من السهولة والعفوية ، ثم يتدرج بعد ذلك الى القوة . ولكن القيرواني لم يوفق الى هذا الربط .

ويظل معنا بعد ذلك موقف القيرواني من الحاتمي ، وهو الموقف الأخير ، ففي هذا يقول ناقدنا : " فأما الحاتمي فانه يغض من أبي عبادة غضا شديدا ، ويجور عليه جورا بينا لا يقبل منه ، ولا يسلم اليه "[2] .

وموقف القيرواني من الحاتمي موقف صحيح لا يمكن الاعتراض عليه ، بل لا يكاد يختلف فيه اثنان أبدا . فالحاتمي قد عرفناه من قبل ناقدا شديد التعصب ، بل لا نبالغ اذا قلنا انه انموذج الناقد المتهور في تاريخ النقد العربي .

---

(١) أشار القيرواني الى هذه الخصائص في استهلالات أبي تمام وأبي الطيب . انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٢ وانظر كذلك : ج ١ ص ٢٤٠
(٢) العمدة : ج ١ ص ٣٣٣ .

ومما تقدم يتضح أن النقاد قد بحثوا موضوع الاستهلال ، أو الابتداء عند البحتري بحثا جادا . وعلى الرغم من أن الغالبية يكادون يتفقون على تقدم البحتري في هذا المضمار ، فقد ظهرت لنا بعض الخلافات ، خاصة فيما يتعلق بالمفاضلة بين البحتري وبين أبي تمام وأبي الطيب ، ولاشك أن مثل هذه الخلافات أمر طبيعي ، ما دام أن العنصر الذاتي في النقد الأدبي عنصر أساسي ، لا يمكن أن تخلو منه أية عملية نقد ناجحة .

ب - تخلصات البحتري :

يأتي الآمدي - كذلك - في مقدمة نقاد البحتري الذين عنوا ببحث حسن تخلصه . ويطالعنا الآمدي بحقيقة بارزة في هذا الجانب ، هي أن كلا الطائيين أبي تمام والبحتري قد أعرض عن حسن التخلص في الكثير من شعره ، وأنهما في هذا الكثير ، قد " ابتدأ المدح منقطعا عما قبله "(١).

على أن هذه الظاهرة البارزة لا تعني عند الآمدي أن البحتري لايجيد هذا الفن الشعري حينما يريد أن يعتمده في أية قصيدة من قصائده . وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الآمدي نفسه قد أثبت لنا حسن تخلص البحتري ، وتجويده للربط بين النسيب والمديح(٢) ، فهناك مثلا تخلصه بوصف الابل(٣) ، وبوصف السفينة(٤) ، وبوصف النساء(٥) ، وبالحلف باليمين(٦) ، وبذكر الغيث ، وبوصف الرياح(٧) . فبهذه الفنون تخلص البحتري من النسيب الى المديح .

---

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٩١
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٩٩
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣٠٧
(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١١
(٥) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٣
(٦) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٥
(٧) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٩

وقد أجاد في ذلك كله — بشهادة الآمدي — بل ان من يرقب التعليقات التي كان الآمدي يختم بها كل فن من هذه الفنون ، مع ملاحظة ما يقابلها عند أبي تمام ، لا يكاد يشك في أن كفة البحتري قد رجحت بكفة أبي تمام في هذا الفن الشعري . وخلاصة ما عند الآمدي اذن ، يكمن في أن الطابع الغالب على البحتري هو العزوف عن فن حسن التخلص ، هذا الى جانب أن البحتري كان يجود هذا الفن تجويدا ملحوظا ، حيثما يلم به ، ويعتمده في بعض قصائده .

ويخيل الينا أن هذه الظاهرة المزدوجة عند البحتري : العزوف من جانب ، والتجويد من جانب آخر ، كانت عاملا مؤثرا في سوء تقويم البحتري فيما بعد ، لا سيما عند أولئك النقاد الذين لم يعنوا بشعره عناية جادة ، ولم يتتبعوا تخلصاته تتبعا دقيقا على نحو ما فعل الآمدي .

فالقاضي الجرجاني — وقد مر بنا رأيه في استهلالات البحتري — فضل البحتري في موضوع الاستهلال على أبي تمام وأبي الطيب ، وفضل الأخيرين عليه في موضوع حسن التخلص . ومثلما رغبنا عن حكم الجرجاني هناك لصالح البحتري ، فان من باب الانصاف أن نرغب عنه هنا .

وليس السبب هو أن هذا الحكم ضد البحتري فحسب ، بل الأهم من ذلك هو ما قلناه سابقا ، من أن مثل هذا الحكم من الأحكام المرسلة التي هي أحوج ما تكون الى التحليل والتعليل ، والموضوعية والتقرير النظري . وبكلمة جامعة فان بين أي ناقد والوصول

يمثل هذا الحكم الخطير الى مرتبة القبول خطة طموحة تفوق كثيرا مسالة الاعتماد على مجرد التأثر العارض والذوق الخاص .

على أن الذى يغلب على الظن هو أن علة تلخيص البحترى فى التخلص عند القاضى الجرجانى ، لاتعدو أن تكون قضية تأثر بما عرف عن البحترى من عزوف عن هذا الجانب الفنى فى الكثير من قصائده ، وفى اعتقادنا أن الجرجانى لو أخذ فى اعتباره مبدأ التفريق الدقيق بين مسالة عدم التزام البحترى بفن التخلص ، ومسألة تجويده لهذا الفن حينما يلتزم به — لتبين له أن شاعرنا لا يعانى فى هذا الفن الشعرى من أى قصور فنى يتصل بقدراته الابداعية . فقد أثبت الآمدى — بما لا يقبل الشك — براعة البحترى فى حسن التخلص ، وساق من الأمثلة والشواهد ما يكفى فى دعم هذه الحقيقة وتأييدها .

وربما يكون موقف أبى بكر الباقلانى من أسوأ المواقف تجاه تخلصات البحترى . فقد وصف البحترى بقوله : " الا ترى أن كثيرا من الشعراء ، قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى الى غيره ، والخروج من باب الى سواه ، حتى ان أهل الصنعة قد اتفقوا على تقصير البحترى مع جودة نظمه ، وحسن وصفه — فى الخروج من النسيب الى المديح . وأطبقوا على أنه لا يحسنه ، ولا يأتى فيه بشىء ، وانما اتفق له فى مواضع محدودة خروج يرتضى وتنقل يستحسن ". (1)

---

(1) اعجاز القرآن : ص ٣٨

فرأى الباقلانى هو الآخر ينطوى على مقولة سوء الفهم لفن التخلص عند البحترى ، والاضطراب الواضح فى التمييز بين عدم الالتزام بهذ الفن وتجويده فى الوقت نفسه . وعلى أية حال ففى كلام الباقلانى ما يؤخذ وما يرد .

فأما أن أهل الصنعة أجمعوا على أن البحترى مقصر فى الخروج فهذا ما نقبله بشرط أن نفهم التقصير فهما غير فنى ، أى كقضية تدل على تهاون الشاعر أو كسله أو ما الى ذلك . ومن ثم فان هذه القضية لا تنال من شاعرية البحترى ، ولا تهز مكانته بين الشعراء .

وأما أن أهل الصنعة أطبقوا على أن البحترى لا يحسن التخلص ، ولا يأتى فيه بشىء ، فهذا ما نرده على الباقلانى . وأول ما ينقض هذا الاجماع المزعوم ، هو موقف الآمدى ، فهو على شدة صلته بشعر البحترى ، ودقة تتبعه لما جاء فى شعره من تخلصات لم يورد — اشارة أو تصريحا — ما يفهم منه أن شاعرنا كان لا يحسن التخلص ، ولا يأتى فيه بشىء يستحسن .

وقد عاود الباقلانى الهجوم على البحترى فى موضع آخر ، وفضل عليه أبا تمام فى هذا الفن . فقد قال عن البحترى : " وهو غير بارع فى هذا الباب (يعنى حسن التخلص) ، وهذا مذموم معيب منه ، لأن من كان صناعته الشعر ، وهو يأكل به ، وتغافل عما يدفع اليه فى كل قصيدة ، واستهان باحكامه وتجويده ، مع تتبعه لأن يكون عامة ما به يصدر أشعاره من النسيب عشرة أبيات ، وتتبعه للصنعة الكثيرة ، وتركيب العبارات ، وتنقيح الألفاظ وتزويرها ، — كان ذلك أدخل فى عيبه ، وأدل على تقصيره أو قصوره ، وانما يقع له الخروج الحسن فى مواضع يسيرة ، وأبو تمام أشد

تتبعا لتحسين الخروج منه ".(١)

واذا استثنينا وعظ الباقلاني الذى يفيد أن البحترى كان يأكل أموال الناس بالباطل ، وما الى ذلك من كلام لا دخل له فى النقد الأدبى — يظل معنا تركيزه على أهمية التزام الشاعر بحسن التخلص، لاسيما أن البحترى كان ملتزما بالمقدمة الطللية . وعلى الرغم من أن هذا الملحظ النقدى يعتبر ملحظا قيما ، فانه فى واقع الأمر لا يبرر ما ذهب اليه الباقلانى بعد ذلك ، من حيث أن البحترى لم يقع له الخروج الحسن الا فى مواضع يسيرة . فمثل هذا الادعاء لا يقبل من الباقلانى . ذلك أن الحقيقة التى لانزال نلح عليها هى أن تخلصات البحترى كلها فى الذروة من حيث الاحكام والتجويد الفنى . وليس عند الباقلانى أوعند غيره من النقاد ما يثبت نقيض هذه الحقيقة .

ولا يقبل من الباقلانى كذلك تفضيله أبا تمام على البحترى فى هذا الباب ، فشأن الباقلانى هنا شأن القاضى الجرجانى من قبل ، حينما فضل أبا تمام والمتنبى على البحترى . بل ربما يكون الباقلانى متأثرا بحكم القاضى الجرجانى ذاك . ومهما يكن الحال فما قلناه فى الرد على القاضى الجرجانى حيال مسألة المفاضلة بين الشعراء الثلاثة ، يمكن أن يصدق مرة أخرى فى الرد على الباقلانى حيال تفضيله أبا تمام على البحترى ، لا سيما أن الباقلانى أرسل حكمه هذا ارسالا من غير أن يورد مبررات فنية معقولة . بل نحن أكثر الحاحا على رفض حكم الباقلانى هذا . والسبب فى ذلك أن أباتمام خاصة قد شارك البحترى فى مسألة الفاء حسن التخلص فى الكثير من شعره كما أكد الآمدى من قبل .

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٧

وكان المنتظر من ابن رشيق القيرواني ، أن يقف موقفا بارعا إزاء قضية حسن التخلص عند البحتري ، لا سيما أنه وقف مثل هذا الموقف في قضية الاستهلال ، حيث عبر عن رأيه الخاص ، وأردف بمناقشة كل ما سبقه من آراء كما مر بنا .

ومهما يكن الأمر فغاية ما عند ابن رشيق القيرواني في تخلص البحتري ، هو قوله : " فاذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح متصلا بما قبله ، ولا منفصلا بقوله : (دع ذا) و (عد عن ذا) ونحو ذلك سمى طفرا وانقطاعا . وكان البحتري كثيرا ما يأتي به ".(1)

وهذا وصف تقريري لخروج البحتري ، لا ينطوي على وجهة نظر خاصة . وهذا تحفظ مناسب من القيرواني بلا شك . وعلى الرغم من أن ابن رشيق لا يكاد يعدل بأبي الطيب شاعرا آخر في بناء القصيدة ، خاصة " في فصول هذا الباب الثلاثة ".(2) الاستهلال ، والتخلص ، والخاتمة ، مع ذلك لا نستطيع أن نقول ان القيرواني فاضل بين البحتري وأبي الطيب . فتفضيل القيرواني للمتنبي تفضيل عام يدخل تحته البحتري وغيره من شعراء العربية .

وامتد الاهتمام بتخلص البحتري الى القرن السابع الهجري ، حيث نجد ابن الأثير الجزري يثير هذا الموضوع من جديد . فهو يقول عن فن التخلص : " والشعراء متفاوتون في هذا الباب ، وقد يقصر عنه الشاعر المفلق المشهور بالاجادة في ايراد الألفاظ ، واختيار المعاني كالبحتري ، فان مكانه من الشعر لا يجهل ... ومع هذا فانه لم يوفق في التخلص من الغزل الى المديح ، بل اقتضبه اقتضابا ".(3)

---

(1) العمدة : ج ١ ص ٢٣٩
(2) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٩
(3) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٦

وبطبيعة الحال ليس عند ابن الأثير أى جديد فى هذا الموضوع . فما عنده هو ما عند القاضى الجرجانى ، والباقلانى من قبل . وان كان كلام ابن الأثير هنا أشد صلة بكلام الباقلانى بل يكاد يكون قبسا منه . والغريب فى الأمر بعد ذلك أن ابن الأثير يورد طرفا من تخلصات البحترى ، ثم لا يملك الا أن يعجب بها غاية الاعجاب ، بل عدها " من الملائح فى هذا الباب "(1) على حد تعبيره . ومثل هذا ان دل على شيء فانما يدل على الضيم الذى لحق بالبحترى من سوء فهم النقاد لهذا الجانب من شعره .

وفى خاتمة هذا المبحث ، لابد لنا من تأكيد حقيقة أن البحترى كان من أحذق الشعراء فى فن حسن التخلص ، ومن أعرفهم بأصوله ، وان كان شاعرنا لم يلتزم بهذا الفن فى شعره كله . ولكن غالبية النقاد باستثناء الآمدى غام عليهم وجه الأمر ، فخلطوا بين ما يمكن أن يكون تقصيرا يتعلق بعدم الالتزام بهذا الفن ، وما يمكن أن يكون قصورا فنيا يمس ملكة الشاعر ، وينال من قدرته على الربط بين النسيب والمديح .

على أن هذا لا يعنى أننا ندافع عن البحترى دفاعا لا أساس له من الموضوعية ، فنحن مثلا نشارك نقاد البحترى فى مؤاخذته على عدم الالتزام بمبدأ حسن التخلص ، وذلك لما لهذا المبدأ من أثر طيب على أحكام بناء القصيدة ، وتوثيق أجزائها التقليدية .

ولكن قبل أن نفرغ من هذا المآخذ علينا أن نتذكر حقيقة كثرة شعر البحترى ، وكثرة قصائد المدح عنده كثرة مفرطة ، لاسيما اذا ما قيس بأبى تمام ، أو بأبى الطيب . فلعل مثل هذه الحقيقة

---

(1) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٨

تقوم لشاعرنا مقام العذر ، ومن ثم تخفف من وطأة هذه المؤاخذة .

ج - خواتم البحتري :

لم يهتم نقاد البحتري بخواتم قصائده ، مثل اهتمامهم باستهلالاته وتخلصاته ، بل نكاد نقول انهم اهملوا هذا الجانب اهمالا تاما ، الا اذا استثنينا خاتمتي قصيدتين من قصائد البحتري نوه بهما الشيخ البصري في معرض منازلته للحاتمي ،في تلك المناظرة التي أشرنا اليها في مناقشتنا لعنصر الاستهلال .

والخاتمة الأولى تتكون من بيتين هما قوله (1) :

اليك القوافي نازعات شواردا
يسير ضاحي وشيها وينمنم
ومشرقة في النظم غر يزيدها
بهاء وحسنا أنها لك تنظم

وتتكون الخاتمة الثانية من بيتين كذلك هما قوله (2) :

ألست الموالي فيك نظم قصائد
هي الأنجم اقتادت مع الليل أنجما
ثناء تخال الروض فيه منورا
ضحى ،وتخال الوشي فيه منمنما

على أن الملاحظ هو أن هذه الأبيات ، لم ترد في ديوان البحتري على اعتبار أنها خواتم ، وانما وردت في عرض القصيدتين (3) .

ويخيل الينا أن عدم اهتمام كبار النقاد بخواتم القصائد - سواء عند

---

(1) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٠
(2) المصدر نفسه : ج ١ ص ٦٢٠
(3) انظر : ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٩٣١ . وانظر ج ٣ ص ١٩٨٤ .

البحتري أوعنده غيره — أمرلـه ما يبرره ، فضلا عن الصعوبات الشكلية التي يمكن أن تعترض سبيل الناقد في مسألة التأكد من أن آخر بيت — أو بيتين — في القصيدة ، هو الخاتمة التي وضعها الشاعر بالفعل ،وأن أبيات القصيدة لم تخضع الى أى ترتيب آخر — فضلا عن هذا فان حقيقة خواتم القصائد العربية في أرقى نماذجها ، ليس فيها ما يؤكد بأن هذه الخواتم تمتاز بأية مزايا ، سواء أكانت هذه المزايا فنية كمزايا الاستهلالات ، أو كانت فنية وشكلية معا كمزايا التخلصات .

نعم هناك كثير من التقاليد الأدبية قيلت حول أصول صياغة (الخواتم) ، ولكن يبدو أنها لم تجد اذنا صاغية من كبار الشعراء ، هذا اذا لم نقل ان أغلب تلك التقاليد قد صيغت في عصور متأخرة — فسدت قرائح شعرائها ، وغلبت على نقادها نزعة الاهتمام بالشكل ، والامعان في فرض القيود .

٢- البنــــاء الموسيقـــــى :

تمهيـــد :

تعـد الوحـدة الموسيقيـة (الوزن والقافيـة) أبرز أنماط الوحـدة في قصيـدة الشعر العربـي . فقـد قطعـت القصيـدة العربية شوطـا بعيدا في هـذا المجال ، بحيث يمكن القول أنها لم تصلنا الا بعـد أن نضجـت نضجـا موسيقيا ، ليس فيـه أدنـى مظهـر للشذوذ أو الاعوجاج .

وحينما نحلل المفهوم النظـرى لموسيقـى القصيدة العربية ، نقـف علـى مجموعـة من الايقاعات الصوتيـة (التفاعيـل) ، يحكمها نسـق موسيقـى معـين هـو (الوزن) . ويمكـن أن يظهـر هـذا الـوزن فـى أكثـر من صورة موسيقيـة ، بحيـث تصبح كـل صورة (بحـر) من الشعـر .

وقـد حصـر العروضيـون ايقاعات الشعـر العربـي فى ثمان ايقاعـات أو تفاعيـل ، اثنتان منها خماسيـة ، هما : (فعولن) ، و (فاعلن) . وست منها سباعيـة ، هـى : (مفاعيلـن) ، (فاعلاتـن) ، و (مستفعلـن) ، و (مفاعلتـن) ، و (متفاعلـن) ، و (مفعولات) .(1)

أما الصور الوزنيـة التى تنتظم هـذه الايقاعات ، فهـى ما اصطلح عليـه ب (بحـور الشعر) . فبحـر الشعـر اذن هـو نظام خاص من الايقاعـات واشهـر البحـور المستعملـة هـى البحـور الستـة عشـر المعروفـة فى كتب العروض . وهـى البحـور التى تم استقراؤ هـا من الشعر العربـى القديم ، ولا زالت مشهورة متداولـة الى الآن .

(1) انظـر : العمدة : ج ١ ص ١٣٥

على أن ثمة أوزان غير هذه طرأت فيما بعد ، فى عصر الشعراء المحدثين ، مثل : المواليا ، وكان كان ، والقوما ، والدوبيت ، والسلسلة والموشحات ، والزجل .... الخ . (١)

والى جانب ذلك نجد أيضا ، ما يعرف بالبحور المهملة ، وهى عبارة عن تصورات ذهنية تجريدية ، ليس لها ما يماثلها فى واقع الشعر ، وانما أدى اليها استكمال النظر العروضى ، ونضج نظرية عروض الشعر العربى . (٢) هذه صورة مختصرة للاطار العام لعروض الشعر العربى فى مفهومه النظرى .

أما مسالة تطبيق المفهوم النظرى العروضى على واقع البيت الشعرى ، فان أهم ما فى ذلك هو مفهوم (الزحاف) ، و (العلة) . وهما فى نظر العروضيين : تغيير — زيادة ، أو نقصا — يلحق بأجزاء البيت . (٣) وهذا المفهوم لا يعنى أكثر من أن العرضيين كانوا ينظرون الى الزحاف والعلة على أنهما مظهران من مظاهر شذوذ بيت الشعر عن ذلك المفهوم التجريدى الماثل فى الذهن ، أو عن ذلك الايقاع الجامد فى كتب العروض . ومن هذا المنطلق ذهب العروضيون يستقصون مظاهر الشذوذ هذه ، ويلقبون كل حالة منها بلقب خاص . (٤) وهى من الكثرة بحيث يصبح استيعابها أمرا بعيد المنال خاصة فى مثل عصرنا هذا .

ويتضح من هذه الصورة التى قدمناها أن العروض العربى يكاد يكون علما بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهو يدرس موسيقى الشعر

---

(١) انظر : موسيقى الشعر د . ابراهيم أنيس ، ص ٢١٠
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩
(٣) انظر : المعيار فى أوزان الأشعار ، ص ٢٠
(٤) انظر : الوافى فى العروض والقوافى : ص ٢٥٠

دراسة موضوعية ، على اعتبار أنها نسب صوتيه مجردة ، تفسر تفسيرا علميا لا مجال فيه للأخذ والرد .

ويبدو أنه لا خطر من الفهم العروضى لموسيقى الشعر ، حينما يظل هذا الفهم فى حدود العلم النظرى المستقل عن نظرية النقد الأدبى .

ان نظرية النقد الادبى اليوم لا تفصل عنصر الوزن عن مجمل عناصر التجربة الشعرية الأخرى " ذلك لأن لغة الشعر ليست كانغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هى عناصر لغوية ، لايفارق فيها الصوت المعنى بأى حال "(1)

ولهذا السبب نجد أن كبار النقاد اليوم يصرحون فى هذا الجانب بقولهم : " نحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين فى مجمل العمل الفنى ، وليس بمعزل عن المعنى "(2) . فعلى على هذا الوجه الشامل من النظر الى التجربة الشعرية ، من حيث هى تجربة متكاملة بجميع عناصرها اللفظية ، والمعنوية ، والموسيقية ، يسير النقد الأدبى الحديث . وهى نظرة تختلف فيما يتعلق بالجانب الموسيقى عن نظرة العروضيين السابقة اختلافا جذريا .

والأمر المؤسف أن نقادنا الأوائل رغم ما أوتوا من عمق فى كثير من مناحى النقد الأدبى ، قد وقفوا فى مجال دراسة موسيقى الشعر عند حدود الفهم العروضى الآنف الذكر . فغاية ما عند الناقد القديم فى هذا المجال ، هو النص على اختلال الوزن فى البيت اذا وجد فيه ،

---

(١) مفهوم الشعر : د . جابر عصفور ، ص ٤١١

(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٢١

أو التنبيه الى الزحافات والعلل على طريقة العروضيين وفهمهم الجامد لموسيقى الشعر ، أو ما يتصل بمثل هذه الجوانب السطحية ، كمناقشة القوافي ، والضرائر الشعرية ، أو نحو ذلك . فليس بين نقادنا القدامى من حاول أن يتصور موسيقى الشعر تصورا آنيا لا قبليا ، وأنها عنصر ثابت في طبع الشاعر ، يمكن أن يطبعها كل شاعر بطابعه الخاص ، وأن ينحو بها نحوا خاصا . فعلى سبيل المثال ترجع الزحافات والعلل التي يخرج اليها الشاعر الى الحركة النفسية الايقاعية (١) . فزيادة حركة أو ساكن في الايقاع أو التفعيلة ، أو نقص حركة أو ساكن ، كان من الممكن أن تفسر تفسيرا فنيا يلائم كل قصيدة وجوها النفسي الخاص .

ويبدو أن الموانع التي حالت بين القدماء ومثل هذه المفاهيم النقدية المستقيمة ، أكثر من أن تحصى ، خاصة في مثل هذا الموضع . هذا على أننا يمكن أن نشير الى أن أهم هذه الموانع يكمن في تصور غالبية النقاد القدامى لعملية ابداع الشعر ، تصورا جزئيا مفككا . وذلك على نحو ما نجد عند ابن طباطبا العلوى الذى يقول : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه " (٢) . وقد تكرر هذا التصور نفسه عند أبي هلال العسكرى في قوله : " واذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى

---

(١) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٧٦
(٢) عيار الشعر : ص ٥

فيه ايرادها ، وقافية تحتملها "(١).

ولاشك أن مثل هذا التصور لعملية الابداع الشعرى تصور سانج ، بل انه يقوم على فهم غير صحيح . فالمعروف اليوم أن عملية الابداع وحدة متكاملة ، لاينفصل عنصر منها عن آخر ، وتتم في وقت واحد وليس في مراحل والسبب في ذلك يرجع الى أثر الخيال في هذه العملية " فالخيال الشعرى يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة منفصلة "(٢). بل أصبح من الثابت اليوم أن " الشاعر لا يقصد الى ابداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى لو حاول ذلك مرة ، فانه لايستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم "(٣).

واذا أخذنا الى جانب عامل التصور الجزئي لعملية الابداع الشعرى عاملا آخر ، هو الثقة في الفهم العروضى ، من حيث دقته ، والآلية في تطبيقه - اتضح لنا طرفا لا بأس به من قوة الموانع التي حالت بين النقاد القدامى ، وحيوية الدراسة الموسيقية ، بحيث أصبح هذا الجانب من النقد الأدبى القديم فارغا الا من الآراء العروضية ، وما يتصل بها من تطبيقات آلية ، ومثل مجردة .

---

(١) الصناعتين : ص ١٤٥
(٢) الصورة الفنية ، ص ٧٧
(٣) الأسس الفنية للابداع في الشعر خاصة ، ص ٢٤١

عروض البحتري وقوافيه والظواهر الموسيقية في شعره

أ — عروض البحتري :

يكاد يتفق النقاد الذين اهتموا بنقد أوزان البحتري ، بأنه قد خرج عن الوزن في بيتين من الشعر ، من بحر الخفيف .

والبيت الأول هو قوله :

ولماذا تتبع النفس شيئا

جعل الله الفردوس منه جزاء

وأول نقد عروضي لهذا البيت ، يقابلنا عند ابن العميد . فقد حدثنا الصاحب ابن عباد عن ندوة أدبية جرت في مجلس ابن العميد وكان من ثمراتها بعض ملحوظات نقدية متنوعة حول شعر البحتري (١) . والذي يهمنا الآن من هذه الندوة الأدبية ، هو انتقاد ابن العميد العروضي الموجه الى هذا البيت ، وبصفة خاصة الى الشطر الثاني منه . فالذي يراه هذا الناقد ، هو خروج هذا الشطر عن الوزن ، وذلك راجع الى زيادة (سبب) . ولم يكتف ابن العميد بهذا النقد ، بل أجرى تعديلا في شطر البيت لكي يستقيم عروضيا ، بحيث أصبح شطر البيت هكذا (٢) :

(جعل الله الخلد منه جزاء)

أما الآمدي فقد أفاض في نقد هذا البيت حيث عمد الى تقطيعه عروضيا وذكر تفاعيله للكشف عن موطن الكسر فيه . وخلاصة ما انتهى اليه الآمدي في هذا الصدد هو أن الشاعر زاد في البيت سببا ، وهو

(١) انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ص ٣٦
(٢) انظر : " " " " " ، ص ٣٦

حرفان : الهاء ، من اسم الله عز وجل ، واللام من لفظ الفردوس"[1]

وللأمانة العلمية ينبه الآمدى فيقول : " وقد رأيت البيت في بعض النسخ : (جعل الله الخلد منه بواء) فان يكن هكذا فقدتخلص من العيب"[2] ويغلب على الظن أن هذه الرواية التي ذكرها الآمدى متأثرة باصلاح ابن العميد السابق في البيت . فان صدق هذا الظن فليس لاعتذار الآمدى عن البحترى مكان من القبول ، لأن اصلاح البيت كان من اجراء ناقد وليس من اجراء البحترى نفسه .

أما ثاني أبيات البحترى التي خرج فيها عن الوزن ، فقد وصلنا بروايات مختلفة من طرق عدة .

فالرواية الأولى : هي رواية الصاحب ابن عباد ، يسندها الى أبي الحسن المنجم ، عن أبي الغوث ، ابن البحترى . ونص البيت في هذه الرواية هو :[3]

وأحق الأيام باللهو أن يسـ

ـر فيه يوم المهرجان الكبير

والرواية الثانية : هي رواية المرزباني ، يسندها الى علي بن هارون عن ابن عمه أبي الحسن أحمد بن يحيى ، عن أبي الغوث ، ابن البحترى . ونص البيت في هذه الرواية هو :[4]

وكان الأيام أوشر بالحسـ * ـن عليها يوم المهرجان الكبير

وهناك رواية ثالثة ، هي رواية أبي العلاء المعرى ،[5] والبيت فيها هكذا :

وأحق الأيام بالحسن أن يسـ

ـر عنه يوم المهرجان الكبير

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٨

(٢) " : ج ١ ص ٤٠٨

(٣) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ص ٣٦

(٤) الموشح : ص ٥٠٥

(٥) عبث الوليد : ص ٢٧

وتتفق هذه الروايات الثلاث كلها ، على أن فى هذا البيت زيادة سبب خفيف ، هو (الياء والواو) من كلمة (يوم) الواقعة فى الشطر الثانى • وهذا صحيح حينما نسلم بأية رواية من هذه الروايات الثلاث فى صورتها الراهنة بين أيدينا •

ولكن يبدو أن هذا التسليم فيه ضرب من الاجحاف في حق الشاعر ، لا سيما أن من بين القدماء أنفسهم من شك فى رواية الصاحب عن أبى الغوث ، وهى الرواية الأولى كما مر بنا •

والشك الموجه الى هذه الرواية هو ما نجده عند ابن رشيق القيروانى ، فقد قال : " أنشد الصاحب ابن عباد قال : أنشدنى على بن المنجم ، قال : أنشدنى أبى الغوث لأبيه :

وأحق الأيام بالأنس أن يسـ

ـر فيه يوم المهرجان الكبير

وأنا أقول (يعنى نفسه) ان أبا الغوث جاء من قبله الخذلان فى هذه الرواية ، فويل للآباء من أبنا السوء !! ودع المثل القديم ، ولا أظن البحترى قال الا :

وأحق الأيام بالأنس أن تسـ

ـره يوم المهرجان الكبير "(1)

وعلى الرغم من أن رواية القيروانى هذه ليس لها ما يسندها الا الظن فنحن أميل اليها والى الأخذ بها • والسبب فى ذلك هو أن هذه الرواية لم تتدخل فى تغيير صياغة البيت الا بحذف حرف الجر، ووصل الفعل (تؤثر) بالضمير ، وهو (الهاء) • ولو تأملنا حرف الجر هذا فى الروايات السابقة لوجدناه يرد فى صور مختلفة ، بل متباينة أشد

---

(1) العمدة : ج ٢ ص ٢٤٩

التباين . فهو فى رواية الصاحب (فى) موصول بضمير المذكره أى (فيه) . وهو فى رواية المرزبانى (على) موصول بالضمير المؤنث أى (عليها) . أما فى رواية أبى العلاء المعرى ، فان حرف الجر هو (عن) موصول بضمير المذكره أى (عنه) . فهذه الصور المتباينة لحرف الجر ، تقوى فى أنفسنا الشك ، وتجعلنا أميل الى الاعتقاد بأن حرف الجر هذا وافد غريب تسلل الى بيت البحترى من وهم ابنه يحيى المكنى بأبى الغوث ، ثم سرى الاضطراب من جراء قلق هذا الحرف فى مكانه الى الروايتين الاخريين. فبحذف هذا الحرف ، ووصل الفعل بالضمير – كما صنع القيروانى – يعتدل وزن البيت ، ويعود الى استقامته الموسيقية .

ولا يقف ميلنا الى رواية القيروانى عند هذا الحد فحسب ، بل نذهب الى أنها أفضل من رواية ديوان البحترى ، التى جاء البيت فيها هكذا :(١)

وكأن الأيام أوثر بالحسـ * ـن عليها ذو المهرجان الكبير

فعلى الرغم من أن هذه الرواية سليمة عروضياه فانها لم تصل الى مرتبة السلامة هذه ، الا بعد تدخل واضح تناول حذف كلمة (يوم) الماثلة فى الروايات السابقة جميعها ، واستبدل بها كلمة جديدة هى كلمة (ذو) . ويتضح بالمقارنة بين رواية ابن رشيق القيروانى ، وهذه الرواية ، أن الأولى أليق بالقبول لقلة تصرفها فى البيت ، كما أنها أساسا قامت على افتراض خطأ الراوى وليس خطأ الشاعر .

---

(١) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٨٨٧ .

ب — قوافي البحتري :

ليس في هذا الجانب سوى ملحوظات عابرة ، نجدها عند أبي العلاء المعري ، وتلميذه أبي يعلى التنوخي[1] :

فالذى لحظه أبو العلاء هو شيوع (سناد التأسيس) في بعض قوافي البحتري ، كما في قوله :

لاتلحقن الى الاساءة أختها
شر الاساءة أن تسيء معاودا
وأرفع يديك الى السماحه مفضلا
ان العلاء في القوم للأعلى يدا
شروى أبي الصقر الذى مدت له
شيبان في الحسنات أبعدها مدى
ويسرني أن ليس يلزم شيمة
من معشر من ليس يكرم مولدا

وكان تعليق أبي العلاء المعري على هذه الأبيات هو قوله :

" ظن أبو عبادة أن الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها وليست الثانية من المتصلات بالضمير ، أو من المضمرات نفوسها تصلح أن تكون تأسيسا ، فتجيء مع (والد) و (صاعد) ، وذلك مجمع على رفضه عند من تقدم وغيره ، لا يجعلون الألف المنفصلة تأسيسا "[2].

---

(١) هو أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن التنوخي ، قاض وفقيه وعروضي وأديب . عاش في النصف الثاني من القرن الخامس وسمع هو وأخوه عبد الغالب ابا العلاء المعري وأخذا عنه . انظر ترجمته في خريدة القصر قسم شعراء الشام . ج ٢ ص ٥٧ وانظر كتاب القوافي ص ٢٠

(٢) رسائل ابي العلاء : ص ٧٣ ، ٧٤

وتحرير كلام أبي العلاء ، هو أن البحتري فصل ألف التأسيس من كلمة (الروى) ، وذلك في قوله : (للأعلى يدا) ، و (أبعدها مدى) .

والحق هنا الى جانب أبي العلاء ، لأن سناد التأسيس مجمع على منعه ، الا أن يكون (الروى) اسما مضمرا ، أو جملة اسم مضمر (١) . وهذا مالم يتحقق عند البحتري ، فوقع في المحظور .

وكما ألم البحتري بسناد التأسيس في بعض أبيات هذه القصيدة ، ألم به كذلك في بيت من قصيدة أخرى مطلعها :

(لله عصر سويقة ما اخضرا)

وقد جاء سناد التأسيس في قوله :

لم تدع ذا السيفين الا نجدة

بك أوجبت لك أن تقلد آخرا

فقول البحتري : (آخرا) مؤسس في نظر أبي العلاء ، والقصيدة مجردة من التأسيس (٢) .

ومع أن القاضي أبا يعلى ، تلميذ أبي العلاء يوافق شيخه في أن البحتري قد أسس في هذه القصيدة المجردة — مع هذا لايسلم برأى شيخه على علاته ، بل يرى : " أن هذه اللفظة أعني (آخرا) يسهل على الغريزة اشراكها في قوافي التجريد (٣) " . ويدعم أبو يعلى وجهة نظره هذه بأمرين :

الأول : " أن التأسيس أكثر ما ورد بكسر (الدخيل) ، وقد يوجد مضموما . فأما الدخيل المفتوح فقليل جدا ، فلما كانت الخاء مفتوحة ، كانت خالية من التأسيس (٤) " .

---

(١) انظر : الوافي في العروض والقوافي ، ص ٢٢٨
(٢) انظر : رسائل أبي العلاء ، ص ٧٣
(٣) كتاب القوافي ، ص ٨١ ، ٨٢
(٤) " " ، ص ٨١ ، ٨٢

والوجه الثاني : هو " ... أن هذه التي هي التأسيس في (آخرا) كانت في الأصل همزة ، وانما صارت مدة لعلة ، فكان الحس من الغريزة يقع بتلك الهمزة الأصلية "(١). ولا شك أن لرأى أبي يعلى هذا من الوجاهة ما يسوغ قبوله ويغري بالأخذ به . وفي الوقت نفسه يشفع للبحتري ويخفف عنه وطأة النقد ، وان كان ماعليه العروضيون يخالف ذلك . فهم — لما في مقاييسهم من دقة وتجويد — قلما يتجاوبون مع غريزة الحس الفني ، ونزعة الذوق الأدبي .

جـ — الظواهر الموسيقية في شعر البحتري :

أولا : كثرة الزحاف في شعره :

كثرة الزحاف في شعر البحتري ظاهرة موسيقية لفتت انتباه ناقديه . ويبدو أن أول من تنبه الى هذه الظاهرة هو أبو العلاء المعري ، اذ يقول : " وقد زاحف أبو عبادة في مواضع كثيرة "(٢). على أن المعري لم يوسع مدلول هذا القول ، ولم يكلف نفسه عناء البحث عن علل هذه الظاهرة ، ومدى أثرها على شعر البحتري .

غير أن ثمة ناقد آخر هو ابن رشيق القيرواني ، تحدث عن هذه الظاهرة حديثا قصيرا ، ولكنه ينطوي على حس فني ، ونظرة نقدية صائبة . يقول القيرواني في هذا المعرض : " ولسنا نرى الزحاف الظاهر في شعر محدث ، الا القليل لمن لا يتهم كالبحتري ، وما أظنه كان يتعمد ذلك ، بل على سجيته ، لأنه كان بدويا من قرى (منبج)

---

(١) كتاب القوافي : ص ٨٢
(٢) عبث الوليد : ص ١٢١

ولذلك أعجب الناس بـه ، وكثـر الغناء في شعـره ، لستطرافها لما فيـه من الحـلاوة على طهـع المداوة ".[1]

وفـي حديث القيروانـي هـذا على ايجازه مسألتان على قدر كبيـر من الأهميـة . المسألـة الأولـى هـي تعليل القيروانـي لظاهـرة شيـوع الزحـاف في شعـر البحـتري ، ورد ذلك الى نشأة البحـتري فـي الباديـة . والمسألـة الثانيـة هـي كثـرة الغناء في شعـر البحتـري واقبال المغنين على شعره ، ثم علاقـة هـذه بالمسألـة الأولـى .

ويتضـح وجـه المسألـة الأولـى ، حينمـا نعـرف أن الشاعـر البدوى كان كثيرا ما ينشـد شعـره، ويتغنى بـه ، بل انه كان كثيرا ما يفزع الى الغناء لكـى يزن به الشعر . والذى يؤيـد هـذه الحقيقـة هـو ما رواه المرزبانـي ، عن عبد اللـه ابن يحـى ، أنه قال : " كانت العـرب تغـنى النصـب ، وتمـد أصواتها بالنشيـد ، وتزن الشعر بالغنـاء ".[2] ولعـل حسـان بن ثابت كان يعـنى شيئا من هـذا القبيـل في قولـه المشهور :[3]

تغـن في كـل شعـر أنت قائلـه

ان الغناء لهذا الشعر مضمـار

أي كما يكون المضمـار هـو الوسيلـة التي تمتحـن بها الخيل ، والمكـان الذى تمر فيـه بأقسـى التجارب ، فكذلك الغناء للشعـر ، هو الوسيلـة التي يمكن أن تبيـن خلـل الوزن وشذوذه .

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٥٠

(٢) الموشح : ص ٤٧

(٣) المصدر نفسـه : ص ٤٧

على أن الذى يمكن تأكيده بعد ذلك ، هو أن انشاد الشعر ، أو التغنى به من أهم سبل الزحاف الى الشعر ، وتمكنه منه .

وتبيان هذا هو أن بيت الشعر حينما ينشد بمد الصوت ، أو يتغنى به ، لا يظهر فيه بوضوح الا (جوهر الايقاع) ، أو مايعرف فى العروض بـ (الوتد) ، أما الأصوات الساكنة التى تمثل غالبا ما يعرف فى علم العروض بـ (ثوانى الأسباب) ، فهى عرضة لأن تسقط ، لأنها حينئذ تصبح أصواتا ساكنة لايميزها السامع .

وربما يجدر بنا فى هذا المقام ، أن نسوف مثالا من الشعر القديم الذى يكثر فيه الزحاف ، ثم نبين بعد ذلك كيف أن انشاد هذا الشعر أو التغنى به ، يخفى الزحاف فى طياته ، ويلبس على السامع ، بحيث لا يمكنه أن يكتشف أمر هذا الزحاف الا بعد الفحص العروضى ، والتقطيع الموسيقى .

فلو أخذنا قول بعض شعراء الجاهلية (١) :

اليوم يبنى لدويد بيته * لوكان للدهر بلى أبليته

أوكان قرنى واحدا كفيته * يا رب نهب صالح حويته

ورب غيل حسن لويته (٢)

مثل هذا الشعر ينتشر فيه الزحاف بكثرة ولكن شاهدنا هو الشطر الأخير :

ورب غيل حسن لويته

متفعلن مفتعلن متفعلن

---

(١) طبقات فحول الشعراء : ج ١ ص ٣٢

(٢) الغيل : الساعد الريان الممتلىء

ففي هذا الشطر من الرجز ثلاث تفعيلات ، دخل فيها الزحاف كلها ، ففي الأولى خبن ، وفي الثانية طي ، وفي الثالثة خبن .

فلو أن منشدا أنشد هذا الشطر ورفع صوته به ، أو تغنى به لأصبح وضع الشطر هكذا :

وارب غيل حاسن لاويته

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فالذي نلاحظه هنا أن الفتحة بعد الواو قد أصبحت صوتا ساكنا ، وكذلك فتحة الخاء واللام . ففي هذه الحالة تصبح (تفاعيل)ة البيت تامة ، لامكان فيها للزحاف .

ونخلص من هذا التحليل الى أن علة شيوع الزحاف في شعر البحتري ترجع الى هذه النزعة البدوية ، أي نزعة انشاد الشعر ومد الصوت به ، أو التغني به . ويبدو أن هذه النزعة قد لازمت شاعرنا فيما بعد ، حتى وهو في بلاط الخليفة . فالمعروف عن البحتري أنه كان ينشد شعره بنفسه ، وكان يتغنى به ، بل انه كان كثيرا ما يتشدق بهذا الغناء مما يجعله سخرية للسامعين أحيانا (١) .

هذا فيما يتعلق بالمسألة الأولى في نص ابن رشيق القيرواني . أما المسألة الثانية ، أي كثرة الغناء في شعر البحتري ، فيبدو أنها وثيقة الصلة بالمسألة الأولى ، فقد عللها القيرواني بالحلاوة في شعر شاعرنا ، وما فيه من طبع البداوة ، كما مر بنا .

وعلى الرغم من ابتسار هذا التحليل ، وما فيه من غموض ، فان بامكاننا أن نكشف عن حقيقة العلاقة بين كثرة الزحاف في شعر

---

(١) انظر : الأغاني : ج ١٨ ص١٧٣

البحتري ، وكثرة الغناء في شعره . وتفسير ذلك هو أن بيت الشعر المزاحف ، أكثر مرونة ، وأشد طواعية من غيره ، خاصة فيما يتعلق بالتنغيم الموسيقى وتكييف الشعر لأصول الغناء . على حين أن البيت الكامل التفاعيل ، أو القريب من هذا ، يكون قد وصل غاية نضجه الموسيقى ، مما لا يجعل فيه فسحة كبيرة لحرية المغنى أو المنشد . هذا الى جانب أن الزحاف — كما عرفنا من المثال الشعرى السابق — عبارة عن منافذ صوتية ساكنة ، وهى بهذه الصفة ، تقبل مد الصوت ، وقصره ، حسب رغبة المنشد أو المغنى .

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن زحاف البحترى رغم كثرته ، وتفشيه فى شعره ، لم يصل الى مرتبة الزحاف الشاذ الذى ينبو عن السمع ويستنكره الذوق ، اللهم الا فى القليل النادر . وعلى وجه التحديد لم يحصر له النقاد فى هذا المجال سوى بيتين من الشعر المزاحف زحافا شاذا غير مألوف (1) . ولا شك أن ضآلة هذا العدد من الزحاف الشاذ فى شعر البحترى تكفى فى الدلالة على مدى تحفظ شاعرنا فى موسيقى شعره ، وشدة احتراسه من كل ما يمكن أن يخل بها أو يسبب نشازها بحيث نستطيع أن نقرر فى نهاية الأمر أن ظاهرة كثرة الزحاف فى شعر البحترى ليست أقل من ظاهرة موسيقية ممتازة ، أكسبت شعره ثروة من النغم والتلوين الموسيقى فى حدود ما تسمح به قوانين شعرنا العربى ، ومفاهيمها التقليدية .

---

(1) انظر : الموازنة : ج ١ ص ٤٠٩ — ٤١٠
وانظر أيضا : عبث الوليد : ص ١٤١

ثانيا : كثرة الضرائر في شعر البحتري .

يعد أبو العلاء المعري الناقد الوحيد الذي اهتم بضرائر البحتري الشعرية . أما سائر النقاد فليس لهم مشاركة تذكر في هذا الجانب . والمهم في الأمر أن المعري بذل جهدا ليس بالقليل في تتبع ضرائر البحتري، فقد أحصى الكثير منها ، وعلق عليها، وأشار في مناقشاته الى بعض الخلافات اللغوية والنحوية .

على أن من أهم ما قرره المعري في هذا الجانب، هو كثرة الضرائر في شعر البحتري كثرة مفرطة . فالبحتري كما يقول المعري : " كان لا يحفل بضرورة ولا حذف "(١) . ويعلل المعري هذه الظاهرة بأنها نتيجة " لسعة بحره في القريض "(٢) . أي أن السبب هو نضج شاعرية البحتري ، وكثرة عطائه الشعري تبعا لذلك . وهذا تعليل وجيه من الناقد ، فالبحتري من أنضج الشعراء شاعرية ، ومن أكثرهم عطاء ، اذ لم يتوقف عن نظم الشعر طوال حياته . فسعة بحر البحتري في القريض ، هي من أهم العوامل اذن في اصطدامه بالكثير من الضرائر الشعرية .

على أن مسألة كثرة الضرائر في شعر البحتري ، لا يمكن التسليم بها بسهولة من غير اعتبار لعاملي التحريف وسوء الرواية اللذين مني بهما شعره . فالذي يتابع المعري في مناقشته لشعر الرجل يجده يردد أحيانا عبارة : " ان صح أن البحتري قاله "(٣) . وعبارة : " ان صحت الرواية "(٤) . وما جرى مجرى هذه العبارات التي ان دلت على شيء فانما تدل على ضعف ثقة الناقد في النص الشعري

---

(١) عبث الوليد : ص ١١٧
(٢) المصدر نفسه : ص ١١٧
(٣) المصدر نفسه : ص ٨٢
(٤) المصدر نفسه : ص ١٢٣

وأنه ربما تعرض للتحريف . وفي اعتقادنا أن اعتبار مثل هذه العوامل التوثيقية ، يفرض علينا مبدأ الشك في كثرة الضرائر الشعرية عند البحتري ، أو على الأقل قبولها في حدود . فديوان شاعرنا — والحق يقال — لم يلحقه من عناية كبار الشراح والمحققين القدماء ما لحق مثلا بديواني نديه أبي تمام والمتنبي ، وقد لا نبالغ حينما نقول ان أهم الجهود التوثيقية القديمة حول ديوان البحتري ، كانت تدور في أطار الجمع والترتيب ، كجهد أبي بكر الصولي ، وعلى ابن حمزة الاصفهاني ، اللذين أن اهتما بشعر البحتري ، فانما اهتما به في المظهر والشكل ، وليس في فحص النص وتحقيقه .(١)

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن البحتري رغم اكثاره من الضرائر الشعرية ، كان مغرما بضرائر معينه ، مثل حذف ألف الاستفهام ، الذي يقول عنه ابو العلاء : انه " قد تردد في شعره كثيرا "(٢) . ومثل قطع ألف الوصل " فقد جرت عادة أبي عبادة بقطعها في المصادر كثيرا "(٣) . وربما ألم البحتري ببعض الضرائر الرديئة ، مثل : وصل ألف القطع(٤) ، ومنع المصروف من الصرف(٥) . ولكن دوران هاتين الضرورتين في شعره أقل بكثير من دوران الضرورتين السابقتين .

وخلاصة هذا الفصل أن نقاد البحتري ، عنوا عناية جادة ببحث موضوع بناء القصيدة في شعره سواء أكان ذلك في الجانب الموضوعي الشكلي أو في الجانب الموسيقي .

---

(١) جمع ابو بكر الصولي ديوان البحتري ورتبه على الحروف . وجمعه أيضا على بن حمزة الاصفهاني ورتبه على الأنواع . انظر : الفهرست ص ٢٣٥ . وانظر : معجم الأدباء ، ج ١٩ ص ٢٥١ .

(٢) عبث الوليد : ص ١٦٣

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤

(٤) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ — ٦٦ .

غير أن صعوبة قضايا هذا الفصل ، من حيث شدة احتياجها الى نظرات شمولية ، وعمق نقدى ، قد تركت آثارا واضحة من الجزئية ، كما رأينا فى بحث بناء القصيدة الموضوعى ، أو الجمود النظري كما رأينا فى بحث موسيقى القصيدة .

ومع ذلك كله فقد انتهينا فى هذا الفصل الى حقائق قيمة ، يمكن أن نذكر منها انصاف البحترى فى مسألة حسن التخلص ، وتسديد الآراء النقدية الصائبة فى ذلك ؛ ويمكن أن نذكر منها كذلك الكشف عن ظاهرة كثرة الزحاف فى شعر البحترى ودورها الفنى فى شعره ؛

الباب الثالث
فى قضيتى السرقات والموازنات

الفصـــــل الأول

(السرقـــــــــات)

تمهيـــد :

لعـل النقـد العربـي لم ينشغـل بقضيـة نقديـة ، مثـل انشغاله بقضيـة (السرقات الأدبيـة) . هـذه القضيـة البارزة التي تطالعنـــا في غالبيـة كتـب القدماء الأدبيـة والنقديـة ، مثـل : كتب الطبقـــات ، وتراجـم الشعراء ، والكتـب العامـة والخاصـة في الأدب ، وفي كتب النقد ، وفي كتب اعجـاز القرآن ، وفي كل ما يجـرى مجـرى هذه الكتب .

ومـع هـذا كلـه فان هـذه الكتب ليست تصويرا صادقا لقضيـــة السرقات ، فالقضيـة قد استقلـت بنفسها ، وأصبحـت قضيـة منهجيـــة متخصصـة في وقـت مبكـر جـدا ، ربما يعود الى أواخـر القرن الهجـرى الأول (١) .

نستطيـع أن نقـف على استقلال هـذه القضيـة ومنهجيتها ، من خـلال تلك الدراسات النقديـة التي خصصـت لبحـث القضيـة فحسـب ، ســـواء أكانت هـذه الدراسات تعالـج قضيـة السرقات بوجـه عام ، مثل : (سرقات الشعراء) لابن المعـــتز (٢) ، و (سرقات الشعراء) لابن ابي طاهــــر (٣) . أو كانـت هـــذه الدراسات تعالج سرقات شاعر بعينـه مثل : (سرقـــات الكميت من القران ، وغيـره) لعبد الله بـن يحيـى ، المعـــــروف بابن كناسـة (ت عام ٢٠٧) (٤) .

---

(١) انظـر : مشكلـة السرقات في النقـد العربـي ، د . مصطفى هـدارة، ص ٨٨ .
(٢) وفيات الأعيان : ج ٣ ص ٧٧
(٣) الفهرسـت : ص : ٢٠٩
(٤) المصدر نفســه : ص ١٠٥

وقد اشتمد هذا التيار المنهجي في دراسة السرقات فيما بعد ، اذ ألف مهلهل بن يموت (سرقات أبي نواس)(١) ، وألف ابن أبي طاهر (سرقات أبي تمام)(٢) ، وألف أبو الضياء بشر ابن يحيى (سرقات البحتري من أبي تمام)(٣) .

وربما يكون أبو الطيب المتنبي أبرز شاعر عربي اهتم النقاد بالبحث والتأليف في سرقاته . فقد ألف عنه ابن وكيع التنيسي (المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي)(٤) ، وألف عنه العميدي (الابانة عن سرقات المتنبي)(٥) ، وألف عنه ابن الدهان (المآخذ الكندية من المعاني الطائية)(٦) . هذا غير معالجة سرقاته المبثوثة في كتب النقد الأخرى .

وعلى الرغم من الاعجاب الذي يمتلك نفوسنا اليوم ونحن نقف على هذا العدد الضخم من الكتب التي تناولت قضية السرقات بالبحث والتأليف فاننا لابد أن نصاب بخيبة أمل اذا طالعنا هذه الكتب ، وعرفنا أن غالب مؤلفيها كانوا يدورون حول فكرة واحدة هي : " استقصاء المعاني وردها الى أصولها لوجود أدنى تشابه حتى لو كانت أصول هذه المعاني في القرآن أو الحديث أو الكلام العادي "(٧) . وان قلة من النقاد هم الذين كانوا يشعرون بأن قضية السرقات ليست في حقيقتها

---

(١) مطبوع بتحقيق د . مصطفى هدارة (دار الفكر العربي .
(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١٢
(٣) الفهرست : ص ٢١٣ . والموازنة : ج ١ ص ٣٢٤ .
(٤) مطبوع بدون تحقيق . انظر مشكلة السرقات : ص ١٨٦
(٥) مطبوع بتحقيق ابراهيم الدسوقي (دار المعارف) .
(٦) مفقود . وقد ألف ابن الأثير في نقضه كتابه المعروف بـ (الاستدراك) .
(٧) مشكلة السرقات : ص ٢٦٦ .

قضية اتهام الشعراء بالسطو على المعانى ، قبل أن تكون قضية الابداع الشعرى وما يحيط به من ظروف ، وما يؤثر فيه من عوامل .

فعلى سبيل التمثيل توصل ابن طباطبا العلوى الى فكرة (الاطار الشعرى) ، وذلك حينما نصح للشاعر المحدث بـ "أن يديم النظر فى الأشعار لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فاذا جاش فكره بالشعر ، أدى اليه نتائج ما استفاد من تلك الاشعار " (١) .

فما تحدث عنه ابن طباطبا هو الاطار الشعرى الذى لا يستغنى عنه شاعر . وهو من أهم قيود الابداع ، ومن أشدها تأثيرا فى فرض التشابه بين نتاج شاعر وآخر . وان كان الملاحظ هو أن ابن طباطبا العلوى لم يورد فكرة الاطار الشعرى فى معرض تفهم قضية السرقات ، وانما أوردها فى معرض النصح للشاعر المحدث ، وحثه على كل ما من شأنه أن يقوى أصالته .

كذلك تنبه بعض النقاد الى عامل البيئة ، وأهميته فى تفهم قضية السرقات ، ففى الموازنة نجد الآمدى يدافع عن سرقات البحترى من أبى تمام بقوله : " غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين ، أن يشتركا فى كثير من المعانى ، ولا سيما فيما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكره ، وجرى فى الطباع من الشاعر وغير الشاعر استعماله " (٢) . فعامل البيئة هذا جزء لا يتجزأ من (الاطار الثقافى الذى يعتبر هو الآخر قيدا من قيود الابداع الشعرى ، كما سوف يتضح .

والى جانب ادراك أهمية عامل البيئة فى معالجة قضية السرقات نجد بعض النقاد قد تنبه الى أهمية بعض العوامل النفسية ، وأثرها

---

(١) عيار الشعر : ص ١٠
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

فى تفهم هذه القضية . فمبدأ (توارد الخواطر) أشار اليه القاضى الجرجانى فى قوله عن الشاعر المحدث : " فان وافق شعره بعض ما قيل ... قيل سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولا مر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع واتفاق الهواجس غير ممكن "(١). فهذا الملحظ النفسى الذى تنبه اليه القاضى الجرجانى ، ملحظ قيم ، وعامل مهم يضاف الى العوامل السابقة ، خاصة وأن مبدأ (توارد الخواطر) أصبح حقيقة نفسية لم نعد نرتاب فيها اليوم .

ومن الأمور المهمة فى هذا الجانب ما نجده عند ابن رشيق القيروانى الذى دعا الى تفهم قضية السرقات فى ظل بعض تقاليد الشعر العربى حيث يقول : " والذى اعتقده وأقول به ، أنه لم يخف على حاذق بالصنعة ، أن الصانع اذا صنع شعرا ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر فى ذلك الوزن وذلك الروى وأراد المتأخر معنى بعينه فاخذ فى نظمه — أن الوزن يحصره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته ، وان لم يكن سمعه قط"(٢) ففى كلام القيروانى ما يكشف عن أثر تقاليد الشعر العربى وخاصة الموسيقية ، فى تقييد الابداع الشعرى وجعله قريبا من قريب ، لاسيما بين شاعرين يلجأن الى بحر واحد وقافية واحدة .

والحقيقة أن هذه الملامح النقدية الرائعة تدل على احساس نفر من قدامى النقاد بأن قضية السرقات يجب أن تعالج داخل

---

(١) الوساطة : ص ٥٢
(٢) قراضة الذهب : ص ٨٦

اطار موسع ، لا يقف عند حدود فن الشعر وتقاليده فحسب، وانما يتجاوز ذلك الى البحث عن العوامل الخارجية التى يمكن أن تؤثر بصورة أو بأخرى فى عملية الابداع الشعرى ، على أن الأمر المؤسف هو أن هذه الملامح النقدية الرائعة ، ظلت حقائق مشتتة عند أكثر من ناقد ، ولم يتهيأ لها أن تتلاقى ، أو تتلاقح فى عقل ناقد لامع بحيث يستطيع أن يصنع منها منهجا جديدا يمكنه أن يحل محل تلك الفكرة العقيمة — فكرة الاستقصاء والتخريج — التى غلبت على أكثر مؤلفى كتب السرقات .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى قضية السرقات برمتها ، رغم ما بذل فيها من الجهود العظيمة، الى قليل من الأصول العامة المحددة وهذه الأصول لاتخرج عن التالى :

أ — أن السرقة لا تتحقق فى المعنى العام الذى هو حق مشترك بين الناس .

ب — ان السرقة لا تكون فى المعنى الخاص الذى أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه .

ج — ان السرقة لا تكون الا فى المعنى الخاص الذى انفرد به صاحبه .(1)

ولما كانت مشكلة السرقات مشكلة نقدية ، نشأت فى محيط النقد العربى القديم ، تحت تأثير الجهل بكثير من حقائق الابداع الشعرى وظروفه المعقدة ، فقد أصبح تقبل هذه المشكلة لا يعنى الا تقبل اتهام الشعر العربى بالجمود والتحجر ، واتهام كبار شعراء العربية بفقر المواهب ، وضحالة الابداع .

---

(1) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٧٩ .

وبطبيعة الحال لم يرض (النقد العربي الحديث) بهذه التهمة التى أقل ما فيها هو التقليل من شأن الشعر العربى ، والحط من قيمته بين أشعار الأمم ، بحيث أدى الأمر الى درس قضية السرقات من جديد ، وتحليل عناصرها والكشف عن غوامضها .

وأفضل ما انتهى اليه النقد العربى الحديث فى معالجة مشكلة السرقات ، هو تفسيرها فى ضوء أربعة عوامل هامة هى : الابداع الفنى - والاطار الشعورى - والاطار الثقافى - والأصالة والتقليد .

وليس من شروط هذا التمهيد أن نمضى فى تفصيل القول فى كل عنصر من هذه العناصر ، ولكن يكفى أن نوجز الاشارة الى كل واحد منها .

أ - الابداع الفنى :

ما أكثر النظريات التى تناولت مشكلة الابداع الفنى وحاولت أن تسبر أغواره !! فهناك من يرى أن الابداع الهام يتنزل من عوالم غيبية ، وهناك من يرى أن الابداع الفنى قبس من عالم اللاشعور ذلك العالم المحاط بحجب كثيفة من الغموض ، وهناك آراء غير هذا وذاك (١) ، وكلها لاتزال مجرد نظريات لا يمكن الاعتماد عليها بصفة قطعية .

غير أن أقرب نظريات الابداع الفنى الى الثقة ، هو ما انتهت اليه الابحاث التجريبية التى كانت خلاصتها " أن عملية الابداع الفنى ليست فى الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل انه يكون مستعد لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية ولا شعورية ، وأن المادة التى يجرى الملهم بها قلمه هى نتاج قراءاته القديمة وتأملاته والصور التى يتضمنها نتاجه

(١) انظر : الأسس الفنية للابداع ، د. مصطفى سويف ، ص ١٨٢

الفنى لابد أن تكون مختزنـة فى ذاكرتـه".(١)

ففـى ظـل مبدأ الابداع الفنى الذى يدل على أن الشاعر لا يبـدع شيئا من لا شـىء ، ولا يقول شعرا من العـدم ، يمكن تفسير قطاع واسـع من التماثل والتشابـه الذى يقـع بيـن شاعر وآخـر . بل فى اعتقادنـا ان مشكلـة السرقات ما كانت لتنشأ أساسا لو أدرك غالبيـة نقادنا القدامى ماهيـة ابداع الشعر الفنى ، وتعمقوا حقيقته .

ب — الاطار الشعـرى :

الاطار الشعرى هـو خلفيـة الشاعـر مما قرأ وحفـظ وتأمل من شعـر غيره ، وهـو أمـر ضرورى لا يستغنى عنه أى شاعر . وفى أهمية الاطـار الشعرى للشاعر يقول الدكتور يوسف مراد : " لو لم يكن الشاعر أو الأديـب أو الفنان ذا ثقافـة واسعـة أجهـد عقلـه فى اكتسـابها ، لما اتيح لـه أن يصوغ الآيات الفنيـة الخالـدة التى تطوى الدهور طيا ، بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد كلما اتسعـت آفاق الانسان الثقافيـة ، وأصبح أوسـع فهما وأنفـذ بصـرا ".(٢)

ومعنى هـذا أن الاطار الشعرى هو الطاقـة التى تعين الشاعـر على الاستمرار فى قرض الشعر ، وهو الزاد الذى لا غنى عنه لأداء هـذه المهمة . وعلى الرغم من تعرف النقد العربى على فكـرة الاطـار الشعـرى كما نبهنـا الى ذلك عنـد الحديـث عن ابن طباطبا ، فان احـدا مـن القدماء لم يحاول أن يستخـدم فكـرة الاطـار الشعرى استخداما مثمـرا فى تفسيـر مشكلـة السرقات ، والقاء الضـوء عليها .

---

(١) مشكلـة السرقات : ص ٢٧٥

(٢) مشكلـة السرقات : ص ٢٨١ (منقول عن أصـل) .

أما اليوم فاننا على ما يشبه الثقة من "أن تقارب الاطار الشعرى بين شاعرين ينتج فنا متشابها ، فمن الطبيعى جدا أن يتشابه انتاج شعراء العرب لأن اطارهم الشعرى يكاد يكون واحدا"[(١)] أى أن فى امكان الاطار الشعرى أن يفسر لنا كثيرا من المعانى الذهنية والصور الفنية التى تعاورها شعراء العربية فيما بينهم . تلك المعانى والصور التى اعتقد غالبية النقاد أنها من قبيل السرقة ، مع أنها عند التحقيق نتيجة للتراث الشعرى الذى اغترف منه الجميع .

جـ — الاطار الثقافى :

ينصرف (الاطار الثقافى) الى مدلول أوسع من مدلول الاطار الشعرى ، فهو يشمل ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية واللغوية ومؤثرات العصر بوجه عام .

والواقع أن تنبه النقاد القدامى الى تأثير الاطار الثقافى فى الشعر أوضح بكثير من تنبههم الى تأثير الاطار الشعرى . ففى بعض اشارات القاضى الجرجانى ، وأبى هلال العسكرى ، وأبى بكر الباقلانى ، ما يفيد أنهم قد عرفوا تأثير البيئة الطبيعية والاجتماعية فى ابداع فن متشابه عند شعراء العصر الواحد[(٢)] . أما تأثير الظروف الأدبية ، فيكفينا منها اشارة ابن رشيق القيروانى التى مرت بنا قبل قليل ، عندما تحدث عن تأثير الوزن والقافية فى حصر الشاعر ، بحيث يصبح من الممكن جدا أن يتشابه نتاجه الفني مع نتاج شاعر آخر سبق له النظم فى البحر نفسه والقافية نفسها .

---

(١) مشكلة السرقات : ص ٣٠٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨٩

على أن الملاحظ بعد ذلك هو أن القدماء رغم تعرفهم على تأثير الاطار الثقافي في الشعر، فانهم " لم يطبقوا ذلك عمليا في نقدهم "(١) وهذا يدل على أن تلك الآراء ظلت آراء نظرية ، وأن مشكلة السرقات ظلت بمعزل عن الافادة الصحيحة منها . وعلى أية حال ففي ظل عامل الاطار الثقافي ، كما في ظل العوامل السابقة ، يكمن تفسير الكثير من الصور والمعاني المتشابهة عند شعراء العربية .

د — الأصالة والتقليد :

على الرغم من أن الاطار الشعري ، والاطار الثقافي قيدان من أهم قيود الابداع الشعري ، فان ثمة شيئا خاصا يميز الشاعر الحقيقي عن غيره من الشعراء ، وهذا هو ما يعرف عند النقاد بالأصالة . وفي هذا يقول الدكتور مصطفى هدارة : " ان عملية الابداع ليست في جوهرها تنظيما للموجود فحسب ، بل أن عناصر جديدة تندمج في النظام العام الذي يتكون ساعة الخلق الفني . وهذه العناصر الجديدة خاضعة لشخصية المنشئ خضوعا تاما ، ولا يتنافى وجود عناصر قديمة مع وجود أصالة فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ولها ميزاتها الخاصة بها "(٢).

ولكن كيف فهم النقاد العرب معنى الأصالة الفنية في الشعر ؟ لقد حاولنا الاجابة عن هذا السؤال في التمهيد الذي عقدناه لفصل المعاني في هذا البحث (٣) .

---

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩١
(٢) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩٥
(٣) انظر : الفصل الثاني من الباب الثاني ، ص :

وقد بينا هناك تشدد النقاد القدماء في معنى الأطلسة حينمـــــا ربطـوا بينها وبـين مفهوم المعنى المخترع • وقد انتقدنا هـذا الاتجاه، وبينا من واقـع آراء كبار النقاد والباحثـين المعاصرين ،أن معنى الأصالـة لايعنى الخلـق من العدم ، وانما يعنى اخراج الفكرة في معرض جديد ، تلوح عليـه شخصيـة الشاعـر وأسلوبـه •

ولا يتعارض معنى التقليـد الفني مع الأصالـة الفنيـة في الشعـــــر، فالتقليـد الفني قد يكون عن طريـق الاستيحاء ، وقد يكون عن طريـــق استعارة الهياكـل ، وقد يكون عن طريـق التأثـر (١) • وهـذه الطرق كلهـا طرق فنيـة معترف بها في النقد الأدبي الحديث ، لأنها تسمـــح بظهور أصالـة الشاعر ، ولا تنفـي عنـه صفـة الابداع والابتكار • ومـــع أنه كان في امكان قدامـى النقاد أن يتعرفوا على بعض أساليب التقليـد الفني السائدة في الشعر العربي ، خاصـة أسلوبـي : الاستيحـــــاء، والتأثـر فان شيئا من ذلك لم يحـدث • وانما الذى حـدث هو الخلـط الذريـع بيـن السرقـة ، والتقليـد الفنـــي (٢) •

على أن جانـب الموضوعيـة يفرض علينا أن نقول ان ضيق نطاق الشعـــر العربي ، من حيـث كونـه شعرا غنائيا ، ربما كان من أهم الدواعي التـي انتهـت بالتقليـد الفني الى ضرب سخيف من المحاكاة أو التلفيق الـــذى يكاد يخلو من أى مظهر من مظاهـر الأصالـة • ويتضح هذا الاتجـــــاه بصورة كافيـة عند متأخـرى الشعراء المحدثـين ، كغالب شعراء القرن الرابع ثم من تلاهـــــم (٣) •

---

(١) انظـر : النقد المنهجـي عند العرب ، د • محمد مندور ، ص ٣٥٩
(٢) المصدر السابق : ص ٣٥٩
(٣) انظر : الفن ومذاهبـه في الشعر العربي ، د • شوقي ضيف ، ص ٣٠٠

سرقـــات البحـــــترى

موضـوع سرقـات البحـترى من أهـم الموضوعـات التى عالجها النقـــاد فـى شعره ، فقـد بدأوا أول الأمـر بمناقشـة سرقاتـه من أبى تمـــام ثم عادوا فأفردوا كثيرا من الأحاديـث لسرقاتـه من سائـر شعراء العربية .

١- سرقـات البحـترى من أبـــى تمـــام :

ان وجهـات النظر فى النقـد العربـى ، ليسـت متفقـة تمـــام الاتفـاق على موضوع سرقـات البحـترى مـن أبـى تمام ، فعلى الرغـــم من أن فئة أنصـار البحـترى تعـترف بأخـذ البحـترى من أبـــى تمام ، الا أن لهـا رأيا خاصـا فى طبيعـة هـذا الأخـذ .

وحقيقـة هـذا الرأى تظهـر جلية فى قولهـم : " ينبغى أن تتأملوا محاسـن البحـترى ، ومختـار شعـره ، والبارع من معانيـه ، والفاخـــر من كلامـه ، فانكم لاتجـدون علـى غزره ، وكثرتـه حرفا واحـدا ممـا أخذه عن أبـى تمام . واذا كـان ذلك انما يوجـد فى المتوسـط من شعـــره فقـد قام الدليـل على أنه لم يحتمـد أخـذه ، وأنه انما كان يطـــرق سمعه فيلتبـس بخاطـره فيورده " .(١)

والحقيقـة أن رأى هـذه الفئـة من النقاد رأى ناضـج ، ولا يمكـــن التنكـر لوجاهتـه . ففيـه أولا افسـاح المكان لأصالـة البحـترى ، علـــى الأقـل فى النمـط الراقـى من شعره . وفيـه ثانيا تـفسـير موضوعــــى لشعـر البحـترى الذى يمكن أن يوصـف بأن فيـه شيئا من أبـــــى تمام .

وما يهمنا هنـا هو هـنا التفسـير الذى يمكن أن نجـد له اليـــــوم

(١) الموازنـة : ج ١ ص٥٦

بساطا من الموضوعية في طبيعة الابداع الفنى فى الشعر . فالمعروف فى عصرنا هذا ، أن خيال الشاعر يعتمد اعتمادا كليا على ذاكرته ، وأن التذكر نوعان : نوع تلقائى ، يعتمد على تداعى المعانى ونوع آخر يسمى التذكر المتعمد ، وهو الذى يتعمد فيه الشاعر أن يتذكر فكرة أوصورة ، يمكنها أن تؤدى ما فى نفسه وتجسد مشاعره (١) .

واذا كنا نتوقع أن تكون ذاكرة البحترى — باعتباره من كبار شعراء عصره — مخزنا هائلا احتفظ فيه بالكثير من جيد الشعر ، فانه من الطبيعى أن يكون شعر أبى تمام من أظهر محفوظ البحترى، وأن تكون بعض معانى أبى تمام وصوره من أكثر ما يتسلل الى ذاكرة شاعرنا أثناء عملية الابداع . ولا يهمنا بعد ذلك اذا كان البحترى يتذكر شعر أبى تمام عن طريق التذكر التلقائى ، أو عن طريق التذكر المتعمد . ان الذى يهمنا تقريره هو أصالة رأى أنصار البحترى ، وقيمته النقدية فى دفع مذمة السرقة عن شاعرهم ، فقد عرفوا — كما رأينا — أن تردد أصداء شعر أبى تمام فى شعر البحترى أمر واقع ، ولكنهم فهموا ذلك فى سياق جديد ، يتصل بطبيعة الابداع الشعرى ، وما تفرضه من قيود لا يمكن التخلص منها . وهذا هو الرأى الصحيح الذى عليه المعاصرون كما بسطنا ذلك فى التمهيد .

ولكن هل أخذ سائر النقاد بوجهة نظر أنصار البحترى ، فأسدلوا الستار على قضية سرقاته من أبى تمام ؟ لا !! فثمة وجهة نظر أخرى

---

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٧٧ — ٢٧٨ .

فى النقد العربى ، تلح الحاحا شديدا على أن البحترى كان يسرق شعر أبى تمام حقيقة ، وأن هذه القضية جديرة بكتاب متخصص أو أكثر .

ومن هنا نجد فى القرن الثالث الهجرى كتابين هامين تناولا سرقات البحترى من أبى تمام . الأول كتاب أحمد بن أبى طاهر ، المعروف بابن طيفور (ت ٢٨٠ هـ) (١) . والثانى كتاب أبى الضياء بشر بن يحى النصيبى (٢) . وكلا الكتابين بعنوان : (سرقات البحترى من أبى تمام) . والأمر المؤسف أن كلا الكتابين مفقود أو فى عداد المفقود ، بحيث لا يمكن التعرف عليهما الا من خلال الاشارات القليلة الموجودة فى بعض كتب التراجم ، أو بعض النقول الموجودة فى بعض كتب النقد الأدبى .

على أن الملاحظ هو أن كتاب ابن أبى طاهر لم يبلغ من الشهرة والتأثير فى محيط النقد الأدبى ، ما بلغه كتاب أبى الضياء . فمن هذا الأخير نقل الصولى ، والآمدى ، والمرزبانى . كما أشار اليه القاضى الجرجانى ، اذ عده فى جملة كتب السرقات التى تعصب مؤلفوها على الشعراء (٣) .

---

(١) هو أبو الفضل أحمد بن ابى طاهر ، ولد سنة ٢٠٤ هـ ، وتوفى سنة ٢٨٠ هـ . عد له صاحب الفهرست ما يقرب من خمسين مؤلفا أكثرها فى الأدب ، أشهرها كتاب المنظوم والمنثور ، انظر : الفهرست : ص ٢٠٩ . وانظر : معجم الأدباء ج ٣ ص ٨٧

(٢) أبو الضياء بشر بن يحى بن على القينى النصيبى من (نصيبين) . كان شاعرا قليل الشعر وأديبا . له من الكتب (سرقات البحترى من أبى تمام) ، وكتاب الجواهر وكتاب الآداب ، وكتاب السرقات الكبير ولم يتمه . انظر : الفهرست : ص ٢١٣ . وانظر : معجم الأدباء : ج ٧ ص ٧٥ .

(٣) انظر : الوساطة : ص ٢٠٩

كتاب أبي الضياء :

ان أهمية كتاب أبي الضياء في (سرقات البحتري من أبي تمام) تدفعنا الى البحث الجاد عنه . فما الذى نعرفه عن هذا الكتاب ؟

لعل من حسن الحظ أن اهتم الآمدى بهذا الكتاب اهتماما بالغا ، فهو لم يكتف بعرض مقدمة أبي الضياء التى تضمنت منهج الكتاب فحسب ، وانما عطف بعد ذلك على تتبع منهج المؤلف فى سائر الكتاب ، وذلك بغرض الكشف عن مدى التزام أبي الضياء بمنهجه أثناء التطبيق .

أما المقدمة ، فقد جاء فيها : " ينبغي فيمن نظر فى هذا الكتاب ، ألا يعجل بأن يقول : هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتامل المعنى دون اللفظ ، ويعمل الفكر فيما خفي . وانما المسروق في الشعر ، ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد آخذه فى اخذه ..... ومن الناس من يبعد ذهنه الا عن مثل امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا الا فى القافية ، فقال أحدهما : (وتجمل) ، وقال الآخر : (وتجلد) ... ففي الناس طبقة أخرى يحتاجون الى دليل من اللفظ مع المعنى ، وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر ، وهم قليل ".(١)

ويتضح من هذا الصدر الوجيز ، أن منهج أبي الضياء محكوم بأربعة عناصر هى :

أ — أن الحكم بالسرقة يحتاج الى التدبر وبعد النظر ، وتأمل المعنى واعمال الفكر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٥ .

ب — أن السرقة لا تقع فى الالفاظ ، ولنما تقع فى المعانى .

جـ — أن السرقة لا تقع فى المعانى القريبة ،وانما فى المعانى التى يبعد الاخذ فى أخذها .

د — أن الحكم بالسرقة يتجاوز قضية التشابه الظاهرى ، ويمضى الى أبعد من ذلك .

ورغم أن منهج أبى الضياء هذا ، يتحلى بشىء من الموضوعية والاحتياط العلمى ، ويكشف عن رغبة صاحبه فى البحث النزيه — رغم هذا فان الآمدى يحذرنا من مقدمة أبى الضياء ، وما يمكن أن توحى به من منهجية جادة ، ان ذلك كله فى نظر الآمدى لا يعدو أن يكون " توطئة لما اعتمده (ابو الضياء) من الاطالة والحشر ".(١) وبطبيعة الحال لم يصل الآمدى الى هذا الحكم من مجرد الوقوف على مقدمة الكتاب ، وانما من تتبعه الدقيق لأبى الضياء أثناء التطبيق .

وخلاصة نقد الآمدى لكتاب أبى الضياء، يمكن أن تركز فى عناصر محددة هى :

أ — لم يفرق أبو الضياء فى السرقة بين (البديع المخترع) الذى يختص به الشاعرعادة ، والمعنى المشترك بين الناس فى عاداتهم، وأمثالهم ، ومحاوراتهم . وقد عرض الآمدى تحت هذا العنصر عشرين بيتا من شعر أبى تمام ، مع ما يقابلها من شعر البحترى الذى ادعى فيه أبو الضياء السرقة .(٢) ولم يكتف الآمدى بذلك ، وانما الزم نفسه بأن يقف أمام كل بيتين ،وقفة الناقد المنصف ، مبينا لنا كيف أن معانى الأبيات كلها تدور فى نطاق المعانى العامة التى لا يختص بها أبو تمام دون غيره من الشعراء . مثال ذلك :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص٣٤٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٣٤٨ — ٣٥٨ .

قول أبى تمام :

اذا القصائد كانت من مدائحهم

يوما فانت لعمرى من مدائحها

ذكر أبو الضياء أن البحترى أخذه فقال :

ومن يك فاخرا بالشعر يذكر فى

أضعافه فبك الأشعار تفتخر

يرى الآمدى أن " هذا غلط على البحترى ، لأن الناس لا يزالون يقولون : فلان يزين الثياب ولا تزينه ، ويجمل الولاية ولاتجمله ... وهذا من المعانى التى لا يجوز أن يدعى أحد من الناس أنه ابتدعها أو اخترعها او سبق اليها ،ولا يجوز أن يكون مثل هذا اذ اتفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال : أن أحدهما أخذ من الآخر "(1).

وقد سار الآمدى على هذه الطريقة التحليلية البارعة فى معالجة سائر الأبيات .

ب - خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما تناسب ، اللذين يتضح من فحصهما أنهما ليسا من قبيل واحد ، وليس فيهما ما يوحى باشتراك الشاعرين . وقد ذكر الآمدى تحت هذا العنصر سبعة أبيات . جاريا على عادته فى اظهار الفروق الدقيقة بين المعانى(2) . مثال ذلك :

قول أبى تمام :

اذا شب نارا أقعدت كل قائم

وقام لها من خوفه كل قاعد

---

(1) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٨
(2) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٥٨ - ٣٦٣ .

ذكر أبو الضياء أن البحتري أخذه فقال :

ومبجل وسط الرجال خفوفهم

لقيامه وقيامهم لقعوده

قال الآمدى : " ليس أحد المعنيين من الآخر في شيء ، لأن أبا تمام أراد أن الممدوح اذا شب نار الحرب أقعدت كل قائم ، أى كل قائم لقتاله ومنابذته ... والبحترى انما ذكر أن الرجال انما يخفون لقيام ممدوحه ، أى يسرعون بين يديه اذا قام ، فاذا قعد قاموا اجلالا وهيبة ... فالمعنيان مختلفان وليس بينهما اتفاق الا في ذكر القيام والقعود ، والألفاظ مباحة "(1) فعلى هذا النحو من الشرح والتحليل ، سار الآمدى في معالجة سائر الأبيات ، مركزا في ذلك على خصوصية كل معنى عند صاحبه ، ومدى اختلافه عن المعنى الآخر .

جـ ـ خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما أى سبب ، سوى الاتفاق في بعض الألفاظ . وقد عرض الآمدى تحت هذا العنصر ثلاثة عشر بيتا .(2) مضى فيها كلها على نحو ما مضى في العنصرين السابقين ، مع التركيز على أن ليس ثمة ما يربط معاني أبى تمام بمعاني البحترى الا الاشتراك في بعض الألفاظ .

مثال ذلك قول أبى تمام :

لا يدهمنك من دهمائهم عدد

فان أكثرهم أوجلهم بقر

ذكر أبو الضياء أن البحترى أخذه فقال :

على نحت القوافي من مقاطعها

وما على لهم أن تفهم البقر

---

(1) الموازنة : ج ١ ص ٣٦٣ ـ ٣٦٤
(2) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٦٣ ـ ٣٧٠

قال الآمدى : " أراد أبو تمام أنه لا يجب أن ينظر الى كثرة عددهم فان أكثرهم بقر . وذكر البحترى أن عليه أن يجيد القول ، وليس عليه أن تفهمه البقر . وما هاهنا اتفاق الا فى لفظ البقر ".(١)

وبعد ، ان نقد الآمدى لكتاب ابى الضياء ، نقد جدير بالتنويه. فقد كشف عن خطة الكتاب - كما رأينا - ثم تتبعها تتبع المنصف الخبير. ثم سجل مآخذه على الكتاب فى أفكار بارزة قوية ، مدعومة بالتحليل والبحث الدقيق . ورغم أن الآمدى كان يدور فى نطاق الرؤية القديمة لمشكلة السرقات ، أى عملية المقارنة بين المعانى والبحث عن أصولها - فانه قد استطاع من داخل هذه الدائرة نفسها أن يثبت لنا بما لا يقبل الشك ، تجاوز أبى الضياء لمنهجه القويم، وأن ذلك المنهج كان خدعة كبيرة ، لا يراد بها الا التخفى فى التطاول على البحترى والحط من شعره ، أو اظهاره فى مظهر المتطفل على معانى أبى تمام .

وعلى الرغم من أن تيار الاهتمام بموضوع سرقات البحترى من أبى تمام قد تجاوز القرن الثالث الهجرى ، وامتد الى القرن الرابع ، فالحقيقة أن هذا التيار قد فقد الكثير من اندفاعه . اما بتأثير جهود نقاد القرن الثالث فى بحث هذا الموضوع ، كما سوف نجد ذلك عند الصولى ، واما بتأثير هذا العامل وبعض العوامل الأخرى كما سوف نجد ذلك عند الآمدى .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٦٤ .

الصولـي :

علـى شـدة عنايـة الصولـي بموضوع أبـي تمام والبحتري ، وما يثـور حولهما من قضايا النقـد الأدبـي ، فقد اكتفى فى بدايـة الأمر بتخريج سبعة أبيات ، زعـم أن البحـترى أخذها من أبـي تمام [1] . ثم عقب عليهـا قائلا : " ولولا أن بعض أهـل الأدب ألـف فى أخـذ البحتري مـن أبـي تمام كتابا ، لكنـت سقـت كثيرا مثـل ما ذكرنا ، ولكننى اكـره اعادة ما ألـف ، واجتنـب أن اجتـذب من التاليـف ما ملك قبلـى ، الا أننى سآتـى بأبيات من جملـة ذلك تدل على جميعـه ان شاء اللـه " [2] .

ويستأنـف الصولـي بعد كلامـه هـذا فى تخريـج سرقات البحتـرى من أبـي تمام ، فيمدنا بسبعـة عشـر بيتا ، اضافـة الى الأبيات السبعـة المتقدمـة . فيكون مجمـل ما خرجـه هـو خمسـة وعشرون بيتا .

ويبدو أننا لسنا بحاجـة الى اطالـة الوقوف أمام جهـد الصولـي هـذا . فهو أولا جهد هامشـي اذا ما قيـس بجهـد أبـي الضيـاء ، الذى يبدو أنه قدم خدمة جليلـة لمن يعنيـه أمر سرقات البحتـري من أبـي تمام !! وهو ثانيا جهـد لا يرتفـع عن مستوى النقـد والتجريح ، بسبـب أن بعض تلك الأبيات التى خرجهـا الصولـي ، هـي بعـض ما خرجـه أبو الضياء من قبل ، وهـي بعـض ما رده الآمـدي على أسـس نقديـة قويـة [3] .

---

(١) انظـر : أخبار أبـي تمام : ص ٧٦ - ٧٩ .
(٢) أخبار أبـي تمام : ص ٧٩ - ٨٠
(٣) انظـر الموازنـة : ج ١ ص ٣٤٧ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٦٤ .

الآمـدي :

هـذا عن الصولـي ، فماذا عن الآمـــدى ؟

ليس الآمـدى فى الأصـل من نقاد السرقات ، ولـيس من المعنييـــــن بالتأليـف فيها كذلك . والسبب فى هـذا يرجـع الى التقاليــــــد التى ورثها الآمـدى عـن شيوخـه فقـد كانوا لا يرون أن السرقـــــة " من كبـير مساوئ الشعـراء "(١).

اذن ما الدافـع الذى الجأ الآمـدى الى بحـث هـذه القضيـــة ، والتورط فيها مع غيره ؟ يجيـب الآمـدى ان السبب يرجـع الى أن أصحاب أبـى تمـام ادعـوا أنه أول وسابق ، وأنه أصـل فى الابتداع والاختـراع، فوجـب اخـراج ما استعاره من معانى الناس ، ووجـب من أجـل ذلـك اخـراج ما أخـذه البحـترى أيضا من معانـى الشعـراء "(٢).

ومعنى كـلام الآمـدى أن ظـروف الحركـة النقديـة فى القــــرن الثالث الهجـرى ، وما نتج عنها من تطـرف فى الآراء ، هى السبـــب الذى حملـه على اعادة النظـر فى مسـالـة السرقات . فهـــــذا المنطلـق هـو الذى يفسـر لنا اهتمـام الآمـدى بنقد كتاب أبى الضيـاء، ذلك الاهتمـام الذى رأيناه،وهـو كذلك الذى يفسـر لنا اهتمامه بسرقـات أبـى تمـام ، ثـم بسرقات البحـترى ، رغـم أنه فى الأصل ليــــس معنيا بهـذه المسألـة كما قلنا .

واذا كان ما يعنينا هـنا بصفـة خاصـة ، هو رأى الآمدى فــــى سرقات البحـترى من أبـى تمام فحسـب ،فاننا نجـده يعترف بـــأن

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص ٣١١

(٢) المصدر نفسـه : ج ١ ص ٣١٣

البحتري شارك أبا تمام في كثير من المعاني[1]، ولكن الرجل يضع تفسيرا لامعا لهذه الظاهرة ، حينما يقول : " غير منكر لشاعرين متناسبين ، من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدم فيه الناس ، وتردد في الأشعار ذكره وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله[2] ".

ورأى الآمدى هذا يوازن في قيمته رأى أنصار البحتري الذي تعرفنا عليه من قبل ، من حيث أن كلا الرأيين من الأضواء الجديدة القيمة التي توصل اليها قدامى النقاد . فاذا كان أنصار البحتري من قبل تفهموا اشتراك البحتري مع أبي تمام في بعض المعاني من خلال عملية الابداع الشعرى ، ودور التذكر فيها ، فان الآمدى هنا يتفهم القضية في ظل عامل البيئة . ويبدو أننا لسنا بحاجة الى تكرار القول في قيمة رأى الآمدى هذا بعد أن أشرنا اليه في التمهيد لهذا الفصل ، وبعد أن بينا قيمة (الاطار الثقافي) بوجه عام في تفسير مشكلة السرقات .

على أن ثقة الآمدى بهذا الرأى ، وجدواه في اخراج الكثير مما شارك فيه البحتري أبا تمام من دائرة السرقة — لا تعنى أن الرجل قد برأ البحتري كلية من السطو على شعر أبي تمام فهو يرى أنه " .... من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء ، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام ، ولو كان عشرة أبيات[3] ، فكيف والذى أخذه منها يزيد على مائة بيت ؟ ".

على أن الآمدى بعد ذلك ، لا يثبت من سرقات البحتري الا أربعة

---

(١) الموازنة : ج ١ ص٥٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٥٦

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص٣١٢

وستين بيتا ، نقلها " من صحيح ما خرجه أبو الضياء ...".(١)

فعلى أى مبدأ اعتمد الآمدى فى تخريجه لسرقات البحترى تلك ؟

وما مدى توفيقه فى ذلك ؟

أما مبدأ الامدى ، فرغم أنه لم يكشف عنه صراحة ، فانه يمكن التعرف عليه بسهولة ، وذلك حينما نراجع نقده لكتاب أبى الضياء ، فقد رأيناه هناك يستثنى من السرقات أمرين :

الأول : العام المشترك من المعانى .

والثانى : الألفاظ المشتركة .

فعلى ضوء هذين الاستثنائين ، انحصرت السرقة فى نظر الآمدى فى (البديع المخترع) الذى يختص به الشاعر ، ولا يشاركه فيه غيره من الشعراء . فهذا هو مبدأ الآمدى فى الحكم بالسرقة ، ومن ثم فهو المبدأ الذى يطالعنا فى القائمة الطويلة التى سردها الآمدى مدعيا أنها " ما أخذه البحترى من معانى أبى تمام ".(٢)

والحقيقة أن مبدأ الآمدى هذا ، مبدأ فاسد ، قليل القيمة فى معالجة السرقات ، بل انه لم يقم على أساس واقعى . وقد عالجنا هذا الجانب بالتفصيل فى التمهيد لباب المعانى .(٢)

وعلى ذلك فان الآمدى واهم فى اعتقاده أن تلك المعانى تخص أبا تمام وحده ، وأنها لم تخطر على بال شاعر قبله . فتلك المعانى مهما بدت جديدة عند أبى تمام ، فلابد لها من جذور ورواسب فى تراث الأقدمين . واذا كان الآمدى قد جهل أصول تلك المعانى ، وتعذر اكتشافها ، بسبب ضعف منهجه الاستقرائى ، أو بأى سبب آخر ، فان ذلك لا يبرر تأكيده أن تلك المعانى مخترعات ولدتها

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٤

(٢) انظر : ص من هذا البحث .

عبقرية أبى تمام من غير اعتماد على أصول سابقة ، أو استيحاء لعناصر قديمة .

هذا فيما يتعلق بدعوى اختراع أبى تمام لتلك المعانى . أما فيما يتعلق بأخذ البحترى اياها ، فانه مع افتراض أن البحترى تأثر فى تلك المعانى بأبى تمام . الا أن له فى كل بيت ما يشهد بأصالة واضحة وشخصية لا تنكر . ولكن الآمدى تعامى عن ذلك كله ، اذ لم يتنبه الى أى مظهر من مظاهر أصالة البحترى . وفى اعتقادنا أن ذلك لا يرجع الى فساد فى ذوق الآمدى ، أو ضعف فى احساسه بقيم الشعر ، وما أكثرها !! بقدر ما يرجع الى خطأ مشترك بين غالبية القدامى ، ألا وهو الفصل بين اللفظ والمعنى . ذلك أن الآمدى لا يهتم الا بالمعنى ، من حيث هو فكرة مجردة . فعندما تتحقق فكرة بيت من أبيات أبى تمام ، بصورتها المجردة عند البحترى ، تجد الآمدى لا يتوانى فى الحكم بالأخذ ، أى السرقة !!

فعلى سبيل المثال ، قال أبو تمام :

وقد تألف العين الدجى وهو قيدها
ويرجى شفاء السم والسم ناقع

وقال البحترى :

ويحسن دلها والموت فيه
وقد يستحسن السيف الصقيل

فالآمدى حينما يحكم بأن البحترى أخذ بيته هذا من أبى تمام ، لا يرى فى بيت البحترى أكثر من فكرة مجردة ، هى فكرة (التضاد) أو التناقض فى الشىء الواحد . أما النظر الى أصالة البحترى الكامنة فى ابراز المعنى فى معرض جديد ، وفى صور فنية جديدة

فان ذلك ليس له مكان في نظر الآمدي !

واذا كان الآمدي قد سار على هذه الطريقة في معالجة سائر الأبيات التي تأثر فيها البحتري بأبي تمام ، ان صح أنه تأثر ، — فلنا أن نتصور مقدار الضيم والاجحاف اللذين مني بهما البحتري من جراء الآمدي ، بل من جراء قناعته بمقياس (المعنى المخترع) وما أدى اليه هذا المقياس من مثالية عقيمة ، وجمود نظري ، تجاوزا واقع الشعر ومعنى الأصالة الحقيقية فيه .

ومهما يكن الحال ، فعلى يد الآمدي ينتهي البحث الجاد في موضوع سرقات البحتري من أبي تمام . واذا كان المرزباني قد تناول هذا الجانب عقب الآمدي ، فهو لم يأت بشيء ذي أهمية ، بل ان غاية ما عنده ، هو النقل المباشر عن كتب السرقات المؤلفة في القرن الثالث الهجري (١) . وكان مقدمة هذه الكتب كتاب أبي الضياء في سرقات البحتري من أبي تمام (٢) .

٢— سرقات البحتري من عامة الشعراء

رأينا فيما سبق أن ثمة جهدا نقديا دار حول سرقات البحتري من أبي تمام خاصة . غير أننا الى جانب ذلك نلحظ جهدا نقديا آخر ، قد لا يقل قيمة عن الأول . وهذا هو ما قصدناه بسرقات البحتري من عامة الشعراء .

ويبدو أن أول من تناول سرقات البحتري بوجه عام ، هو أحمد بن أبي طاهر ، فقد روى الآمدي عن محمد بن داوود الجراح أنه ذكر في كتاب (الورقة) " أن ابن أبي طاهر أعلمه أنه خرج للبحتري ستمائة

---

(١) انظر : الموشح ، ص ٥١٩
(٢) انظر : المصدر نفسه ، ص ٥٢٢

بيت مسروق ، ومنها ما أخذه من أبى تمام خاصة مائة بيت"[1]

والواقع أن هذا النص يثير لدينا كثيرا من المشكلات ، فقد مر بنا من قبل أن ابن أبى طاهر أحد من ألف كتابا فى سرقات البحترى من أبى تمام ، ولكن الآمدى هنا يشير الى كتاب آخر يعالج سرقات البحترى بوجه عام .

فهل هذا الكتاب هو نفسه الأول ؟ قد يكون هذا صحيحا ، ولكن لماذا يسمى سرقات البحترى من أبى تمام ، مع أن الذى يخص أبا تمام منه مائة بيت فقط من جملة ستمائة ؟ أم أن هذا الكتاب كتاب آخر غير الأول يعالج سرقات البحترى بصفة عامة ؟ ان هذا ما يشعرنا به كلام الآمدى ، وان كان المشكل يقع مرة أخرى ، وهو أن الذين ترجموا لابن أبى طاهر ، لم يذكروا فى مؤلفاته مما يتعلق بالسرقات ، سوى كتابين : أحدهما (سرقات الشعراء) ، وهذا بالطبع لا يخص البحترى ، وثانيهما ، (سرقات البحترى من ابى تمام)[2] ، وهذا مالا ينطبق عليه كلام الآمدى .

وأمام هذه المسألة الشائكة نرى أن سرقات البحترى هذه ، لاتعدو أن تكون احد أمرين :

الأول : أن تكون هذه السرقات جزءا من كتاب (سرقات الشعراء) أى نصيب البحترى باعتبار أنه شاعر فى عداد الشعراء . فاذا صح هذا الرأى يكون ابن أبى طاهر قد عالج سرقات البحترى من أبى تمام ، مرتين ، مرة فى كتاب سرقات البحترى من أبى تمام ومرة فى كتاب سرقات الشعراء .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١
(٢) انظر : الفهرست ، ص ٢١٠ . وانظر : معجم الادباء : ج ٣ ص ٩١

والثاني : أن تكون هذه السرقات مجرد مشروع ، حالت الظروف دون ظهوره الى حيّز الوجود ، في هيئة كتاب يتداوله الناس ، ويفيدون منه . أي أن ابن أبي طاهر ربما اكتفى بتعيين تلك الأبيات وحصرها في ديوان البحتري ، ولكن دون أن ينقلها في كتاب مستقل .
والواقع أننا نميل الى الأخذ بهذا الرأي ، ونرى أن مما يرجحه ، هو أن الآمدي اعتمد على ما ذكره ابن الجراح في كتابه (١) . وابن الجراح نفسه أخذ ذلك مشافهة عن ابن أبي طاهر . فلو كانت هذه السرقات كتابا متداولا لما خفي أمره على الآمدي ، بل لكان من واجبه أن يقف عليه ، لا سيما أنه قد وقف على كتاب ابن أبي طاهر الذي اختص به أبا تمام ، وهو المعروف بـ (سرقات أبي تمام) (٢) .

ومهما يكن الأمر فان هذه السرقات التي خرجها ابن أبي طاهر ظلت مجهولة من جانب ، وضعيفة الأثر في محيط النقد الأدبي من جانب آخر . وعلى الرغم من أننا نجهل سرقات البحتري هذه جهلا تاما ، فاننا نتوقع أن هذه السرقات لو وجدت ، فلن تكون أحسن حالا من كتاب أبي الضياء ، وسواه من كتب السرقات الأخرى ، التي غلب عليها طابع التكثر من السرقات ، والمبالغة في ادعائها على الشعراء .

الآمدي :

كما عني الآمدي بسرقات البحتري من أبي تمام ، عني كذلك بسرقات البحتري عامة .

---

(١) النص الذي نقله الآمدي غير موجود في كتاب (الورقة) المطبوع . لكن يغلب على الظن أن الكتاب ناقص ، وهذا ما يفهم من اشارة المحقق . انظر : الورقة ص١٣ (دار المعارف) .
(٢) انظر : الموازنة : ج ١ ص ١١٢

ففى هذا الجانب خرج للبحترى ثمانية وعشرين بيتا ، عزاها لجملة من شعراء العربية ، قدامى ومحدثين . ويبدو أن هذا العدد القليل من الأبيات لم يشف غلة الآمدى ، لأننا نراه يختتم تلك القائمة بقوله : " فهذا ما مربى من سرقات البحترى من أشعار الناس على تتبع فخرجتها . ولعلى لو استقصيتها لكانت نحو ما خرجته من سرقات أبى تمام أو تزيد عليها . وعلى أنى قد بيضت فى آخر الباب ، فمهما مربى من شىء منها الحقته به ، ان شاء الله تعالى ".(١)

على أن أهم ما يقال فى هذه القائمة التى سردها الآمدى هو أنها استطاعت أن تقفنا على جوانب من تأثر البحترى السلبى بل من تقليده الذى ربما خلا من الاصالة فى بعض الأحيان . فمن الأبيات التى اقتفى شاعرنا أثرها من غير أصالة تذكر ، قول بشار :(٢)

خلقوا قادة وكانوا سواء

ككعوب القناة تحت السنان

أخذه البحترى فقال :

كالرمح فيه بضع عشرة فقرة

منقادة تحت السنان الأصيد

وكذلك قول عمرو بن معد يكرب :(٣)

والضاربين بكل أبيض مرهف

والطاعنين مجامع الأضغان

أخذه البحترى فقال :

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى

مشغوفة بمواطن الكتمان

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٣
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٦

وكذلك قول منصور بن الفرج (١) :

حل في جسمي ماكان * بعينيك مقيما

أخذه البحتري فقال :

وكأن في جسمي الذي * في ناظريك من السقم

هذه بضعة أمثلة اقتصرنا عليها خشية الاطالة والحشو ، والا ففي قائمة الآمدي أبيات أخرى، تجري هذا المجرى ، من حيث تأثر البحتري ببعض الشعراء المتقدمين تأثرا يفتقر الى شيء من الأصالة ، والتحوير الفني . على أن هذه الأبيات وما شاكلها ، لاتنال من أصالة البحتري ولا تسمه بميسم التقليد . فهي مهما كثرت ، لاتعدو أن تكون أصدافا مبعثرة في لجة شعر البحتري الجم الغزير .

وعلى أية حال فقد وفق الآمدي هنا أكثر من توفيقه هناك ، حينما خرج سرقات البحتري من أبي تمام . ولسنا بحاجة الى أن نقول ان سبب توفيق الآمدي هنا غير راجع الى مقاييسه في تخريج السرقات كمقياس المعنى المخترع، وما شاكله ، وانما ذلك راجع الى تقليد البحتري الواضح ، وانكشاف بعض معانيه ، بحيث أنها أصبحت لاتحتاج من يتأملها الى شيء من الذكاء الخارق !! وما يؤدي اليه هذا الذكاء من حذلقة نقدية ، ومقاييس غير واقعية .

ومهما يكن الأمر ، فقد كان الآمدي نهاية اتجاه واضح في دراسة السرقات . أعني ذلك الاتجاه الذي بدأ في القرن الثالث الهجري بالتأليف في السرقات ، وانتهى في أواخر القرن الرابع على يد الآمدي . وغاية ما يميز هذا الاتجاه ، هو أنه اتجاه أدبي ، ان صح التعبير،

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١٨

أي أنه كان معنيا بالصلات الأدبية ، والتأثر والتأثير ، في حدود التوجيه العام ، والاكتفاء بالاشارة الى مواطن السرق فحسب ، من غير تركيز على المقارنة ، أو اهتمام بمواطن الأصالة ، كذلك يغلب على هذا الاتجاه نوع من الحرية ، وقلة الاكتراث بالتقسيمات الحرفية ، وما يتصل بها من مصطلحات السرقة .. التي لهج بها النقاد المتأخرون .

ومعنى هذا أن هناك اتجاها آخر ، هو الاتجاه الشكلي أو التقريري في دراسة السرقات . ويمكننا أن نسترو أنسام هذا الاتجاه في أواخر القرن الرابع الهجري ، عند الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) ، وعند أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) وعند ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣ هـ) ، ثم عند من تلا هؤلاء فيما بعد ، كابن الأثير في القرن السابع الهجري .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه سيادة التقريرية ، والاستقصاء الدقيق في السرقات ، وكثرة المصطلحات والحرفيات النظرية . وهي صفات ثابتة لا يكاد يخطئها من يطالع كتابا مثل (حلية المحاضرة) للحاتمي (١) ، أو (المنصف في الدلالات على شعر المتنبي) (٢) .

على أن الجدير بالأهمية هو أن أغلب رجال هذا الاتجاه الأخير قد أعرضوا عن سرقات أبي تمام والبحتري ، وانساقوا في اتجاه الحركة النقدية الجديدة التي نشأت حول المتنبي . فالحاتمي ، وابن وكيع ، وابن الدهان ، وغيرهم .. كانوا من رواد هذه الحركة ، ومن أصحاب التآليف المشهورة في نقد شعر المتنبي ، لا سيما سرقاته .

---

(١) انظر : حلية المحاضرة : ج ٢ ص ٤١٨ وما بعدها . (مخطوط كلية الآداب — جامعة القاهرة) .
(٢) انظر : مشكلة السرقات ، ص ١٨٦ .

وعلى أية حال فاننا نستطيع أن نستثني من نقاد الاتجاه التقريري ناقدين اثنين ، هما : أبو هلال العسكري في القرن الرابع الهجري وابن الأثير الجزري في القرن السابع . فهذان الناقدان فضّلا — فيما يبدو — الاشتغال بالنقد التطبيقي وقضاياه البارزة ، بما في ذلك قضية السرقات ، على الاشتغال بنقد المتنبي خاصة فما عند هذين الناقدين في سرقات البحتري ؟

أبو هلال العسكري :

ان حقيقة رأي أبي هلال في السرقات تتمثل في أن المعاني الشعرية مباحة للجميع ، يصح تداولها والاختلاف عليها ، بشرط واحد هو أن يثبت الآخذ أصالته في المعنى الذي أخذه (١) . وهذا الرأي هو أساس تقسيم أبي هلال موضوع السرقات الى فرعين :

الأخذ الحسن ، والأخذ القبيح .

فأما الأخذ الحسن : فهو بطبيعة الحال ، ذلك الذي يشعرنا بأصالة الآخذ . فالشعراء الذين يودون أن يستعيروا معاني الآخرين ، لابد أن يحققوا فيها شيئا من الأصالة ، كأن " ... يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها ، وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، فاذا فعلوا ذلك ، فهم أحق بها ممن سبق اليها (٢) ".

وأما الأخذ القبيح : فهو بلا شك أخذ المعنى بلا أصالة ، كأن " تعمد الى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه في معرض مستهجن (٣) ".

(١) الصناعتين : ص ٢٠٢
(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٢
(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠٣

هذا مجمل رأي أبي هلال في السرقات ، وهو - في اعتقادنا - رأي موفق الى أبعد حدود التوفيق . ولا يعيب هلال أن وضع أصولا ، واحتكم الى مقاييس . فأصوله مستقيمة ، ومقاييسه مرنة ، تستوعب فنية الأدب من غير تحجر أو حرفية .

على أن الأهم من ذلك كله عند أبي هلال ، هو أنه استطاع أن يكون واقعيا في نظرته تجاه سرقات الشعراء ، بحيث انه لم يتشدد شأن الآمدي من قبل ، حينما طالب بالمعنى المخترع ، من جانب ، وأغفل أصالة الشاعر اللاحق من جانب آخر . اذن ليس أبو هلال من قبيل الآمدي في تفهم السرقات ، بل يكاد يكون على النقيض منه ، فهو - كما رأينا - قد أباح المعاني لجميع الشعراء ، بل أكد أن الشاعر المتأخر اذا اثبت أصالته في معنى من المعاني ، كأن يضيف اليه جديدا في أي جانب من جوانبه - كان أولى بهذا المعنى ، وأحق به من الشاعر المتقدم .

واذا كان ما يهمنا هو موقف أبي هلال من سرقات البحتري - فاننا نقول ان هذا الموقف جزء لا يتجزأ من نظرية أبي هلال في السرقات ، أي أن أبا هلال نظر الى أخذ البحتري من خلال مقياسي : (حسن الأخذ) ، و (قبح الأخذ) .

وبطبيعة الحال جاء غالب ما أخذه البحتري ، تحت المقياس اللائق به ، أي حسن الأخذ . غير أن هذا لا يعني أن أبا هلال لم يثبت للبحتري شيئا على المقياس الآخر . بل لقد اثبت له على مقياس (قبح الأخذ) ما مقداره ثلاث أبيات .(١)

وحينما نرقب تطبيق أبي هلال عن كثب ، نجد أن الرجل لم يكتف بسرد الأبيات ، والتنبيه على مواطن السرق فحسب ، بل تكلف

---

(١) انظر الصناعتين : ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

الى جانب ذلك الوقوف عند كل بيت ، فان كان من باب حسن الأخذ ، نبه على مواطن الأصالة فيه . وان كان من باب (قبح الأخذ) نبه كذلك على اخفاقه ، ومن أى النواحى تسلل اليه هذا الاخفاق .

فمن باب حسن الأخذ مثلا قول البحترى :

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامها
ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه

الذى أخذه من قول ابى حية النميرى :

اذا هن ساقطن الحديث كأنه
سقاط حصى المرجان من سلك ناظمه

قال أبو هلال عن بيت البحترى : انه " أحسن لفظا وسبكا من قول أبى حية ... وبيت البحترى أيضا أتم معنى ، لأنه تضمن مالم يتضمنه بيت أبى حية من تشبيه الثغر بالدر "(1) . فعلى هذه الطريقة الفذة سار أبو هلال فى معالجة سائر ما أخذه البحترى فأحسن فى أخذه .

وأما قبح الأخذ ، فمثاله قول جابر بن السليك فى وصف الأبل :

أرمى بها الليل قدامى فيغشم بى
اذ الكواكب مثل الأعين الحول

أخذه البحترى فقال :

وخدان القلاص حولا اذا قا
بلن حولا من أنجم الأسحار

يرى أبو هلال هنا أن البحترى قصر فى النظم ، لأن " الأول أسلس "(2) .
ورأى أبى هلال هذا صحيح ، وذوقه سليم .

---

(1) الصناعتين : ص ٢١٤
(2) المصدر نفسه : ص ٢٤١

هكذا استقامت نظرة أبي هلال الى موضوع السرقات ، نظريا وتطبيقا .
فهو بهذه النظرة القويمة ، التي تقوم على المقارنة ، والتعرف على
مواطن الأصالة أوعدمها في كل بيت - قد استطاع أن يسد تلك
الثغرة التي طالما كانت قائمة من قبل ، خاصة عند المؤلفين في
السرقات ، وعند الآمدي .

وفي اعتقادنا أن ابا هلال لوكان من أولئك النقاد الذين كان يعنيهم
التخصص في سرقات البحتري ، والتأليف المستقل فيها ، لكان عمله هو
العمل الذي عليه المعول في الكشف عن أصالة شاعرنا ، وتعريفنا تعريفا
موضوعيا بما للبحتري ، وما عليه في هذا المجال .

ابن الأثير :

أما ابن الأثير ، فعلى الرغم من تفهمه الجيد لقضية السرقات ، وتأكيده
على أنه لا يمكن للمتأخر أن يستغني عن الأول (١) - فانه قيد نفسه بنظرية
جد معقدة في السرقات . وسر تعقد هذه النظرية ، هو كثرة التقسيمات ،
والمصطلحات التي ابتكرها هذا الناقد .

فالسرقة في نظره تنقسم الى ثلاثة أقسام :
الأول : النسخ (٢) : وهو أخذ اللفظ والمعنى من غير تصرف .
الثاني : السلخ (٣) : وهو يعني أخذ بعض المعنى .
الثالث : المسخ : وهو يعني قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة . والقسمة
كما يقول ابن الأثير : " تقتضي أن يقرن اليه ضده ، وهو قلب الصورة
القبيحة الى صورة حسنة " (٤).

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢١٩
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤
(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٩٠

على أن ابن الأثير قد أعاد النظر في هذه الأقسام الثلاثة ، فما لبث أن أضاف اليها قسمين آخرين هما (١) :

الأول : أخذ المعنى مع الزيادة عليه .

الثاني : عكس المعنى الى ضده .

ولا تقف نظرية ابن الأثير في السرقات عند هذه الحدود ، فبعض هذه الأقسام الكبيرة يتفرع الى شعب صغيرة ، أو أضرب ، على حد تعبير المؤلف . فالنسخ يتفرع الى ضربين هما :

١ـ أخذ المعنى واللفظ ، أو ما يسميه ابن الأثير وقوع الحافر على الحافر (٢) .

٢ـ أخذ المعنى وأكثر اللفظ (٣) .

وكما تشعب (النسخ) الى هذين الضربين ، نراه يقول عن (السلخ) انه ينقسم الى اثني عشر ضربا ، لكنه لم يذكر الا أحد عشر ضربا فقط هي :

١ـ أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هو اياه (٤) .

٢ـ أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ (٥) .

٣ـ أن يؤخذ المعنى ويسيرا من اللفظ (٦) .

٤ـ أن يؤخذ المعنى فيعكس (٧) .

٥ـ أن يؤخذ بعض المعنى (٨) .

٦ـ أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر (٩) .

٧ـ أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى (١٠) .

٨ـ أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزا (١١) .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٢٢
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٣
(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤
(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٦
(٦) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨
(٧) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٤
(٨) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٦
(٩) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٩
(١٠) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٤
(١١) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٧

٩- أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصا . أو خاصا فيجعل عاما[1] .

١٠- زيادة البيان مع المساواة في المعنى ، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضحه[2] .

١١- اتحاد الطريق واختلاف المقصد " وهو أن يسلك الشاعران طريقا واحدة ، فتخرج بهما الى موردين ، أو روضتين ، فهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر[3] " .

هذا هو هيكل نظرية ابن الأثير في السرقات، وهذه هي خطوطها البارزة . وعلى الرغم من أننا لا نكتم اعجابنا بابن الأثير من حيث محاولته الجادة في التعمق في بحث مشكلة السرقات - فنحن في شك مريب ازاء هذه التقسيمات الكثيرة ، وما يتفرع عنها !! اذ لا نظن أن نظرية مثل نظرية ابن الاثير هذه ، تخدم قضية النقد ، أو تساعف الناقد في تمييز الأصالة والتقليد ، واستجلاء صور الجمال والقبح في الشعر . لا سيما اذا عرفنا أن ابن الأثير اعتمد في رسومه تلك على التفكير العقلي الجاف ، بل بالغ في هذا الجانب الى حد أنه استوحى أصول المنطق ، خاصة في ذلك القسم الذي سماه بـ (المسخ) ، وعرفه بأنه قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة ، وأن القسمة تقتضي أن يقرن اليه ضده ، وهو قلب الصورة القبيحة الى صورة حسنة . ففي مثل هذا الموقف يتضح أن هدف ابن الأثير ، هو أن يستقيم المقياس النقدي في الذهن قبل أن ينطبق على الشعر .

هذا عن هيكل نظرية ابن الأثير الخارجي ، أما المقاييس الداخلية التي التجأ اليها ، فالحق أنه ليس فيها ما يوحي بالجدة ، أو التخلص من اسار التقليد على الأقل . والسبب هو أن غالب مقاييس هذا الناقد يمكن العودة بها الى السابقين من غير كبير عناء .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٦٢ (٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٦٣
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٦٥

هناك جانب واحد عند ابن الاثير ، يمكن أن يوصف بأنه جديد . ذلك هو الضرب الحادي عشر والأخير من ضروب (السلخ) . وهو المسمى بـ (اتحاد الطريق واختلاف المقصد) . فقد مثل له ابن الأثير بقصيدة أبي تمام في رثاء طفلين ، وقصيدة أبي الطيب المتنبي في رثاء طفل . فكلا الشاعرين ورد موضوعا واحدا ، وسلك طريقا واحدا ، وان اختلفا بعد ذلك في كيفية تناول الموضوع وعلاجه . (١)

هذا الملحظ هو الشيء الجديد عند ابن الأثير ، اذ لم نعرف ناقدا قبله ، اتخذ من طبيعة الموضوع الذي يتناوله شاعران مجالا للسرقات أو الكشف عن معالم التأثر والتأثير ، ثم ما يؤدي اليه مثل هذا البحث من موازنة فنية راقية بين قصيدتين من الشعر ، (٢) وليس بين بيتين كما هو المعتاد عند سائر نقاد السرقات .

ولا شك أن هذه الفكرة الجديدة التي توصل اليها ابن الأثير ، فكرة قيمة ، وهي بعد جديرة بالثناء والاعجاب ، بل انها الفكرة التي كان يجب أن تسيطر على دراسة السرقات منذ البداية ، كما يقرر ذلك بعض الباحثين . (٣)

على أن الذي يهمنا الآن ، هو سرقات البحتري عند ابن الأثير . فتحت أي المقاييس كان يوردها الرجل ؟

الحقيقة أن موقف ابن الأثير من البحتري كان موقفا متحفظا ، يشعرنا برغبته في الانصاف ، والبحث الموضوعي . فقد أدرج ابن الأثير كل سرقات البحتري ، تحت القسم الثاني من أقسام السرقات (السلخ) ، ذلك

---

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٢٦٥ — ٢٦٦
(٢) سوف نعالج ما يتعلق بالبحتري في فصل الموازنات .
(٣) انظر : مشكلة السرقات ، ص ١٢١

القسم الذى بلغت ضروبه كما رأينا أحد عشر ضربا . وهذا القسم من أفضل أقسام السرقات عند ابن الأثير ، ومن أقربها الى الأصالة والتجويد الفنى .

أما حينما نتوغل فى هذا القسم من السرقات ، ونتتبع سرقات البحترى حسب ضروب (السلخ) وفروعه الدقيقة ، فاننا نجد أن سرقات البحترى تأتى على هذا النحو :

الضرب الأول : ويدخل تحته بيتان (١) .

الضرب الثالث : ويدخل تحته ثلاثة أبيات (٢) .

الضرب الخامس : ويدخل تحته بيتان (٣) .

الضرب السادس : ويدخل تحته بيتان (٤) .

الضرب السابع : ويدخل تحته بيتان (٥) .

فالضرب الأول ، والخامس ، والسادس ، والسابع ، كلها توحى بأصالة البحترى فيما أخذه ، سواء أكانت هذه الأصالة فى أخذ المعنى بتصرف ، كما فى الضرب الأول ، والخامس والسادس ، أو كانت هذه الأصاله فى تهذيب الأسلوب ، كما فى الضرب السابع .

أما الضرب الثالث فهو الذى يجب أن يستثنى ، اذ ليس فيه شىء من الأصالة ، فتعريفه كما مربنا هو (أخذ المعنى ويسير من اللفظ) .

وما جاء به ابن الأثير للبحترى تحت هذا الضرب ، لا يعدو ثلاثة أبيات هى : —

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٥ — ٢٣٦
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ — ٢٣٩
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٧ — ٢٤٨
(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥١
(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٥ — ٢٥٧ .

قول البحتري (١) :

فوق ضعف الصغير ان وكل الأمر

اليه ودون كيد الكبار

أخذه من قول أبي نواس :

لم يخف من كبر عما يراد به

من الأمور ولا أزرى من الصغر

وقول البحتري كذلك (٢) :

كل عيد له انقضاء وكفى

كل يوم من جوده في عيد

أخذه من قول على بن جبلة :

للعيد يوم من الأيام منتظر

والناس في كل يوم منك في عيد

وقول البحتري أيضا (٣) :

جاد حتى أفنى السؤال فلما

باد منا السؤال جاد ابتداء

أخذه من قول على بن جبلة :

أعطيت حتى لم تدع لك سائلا

وبدأت اذ قطع العفاة سؤالها

فهذه الأبيات الثلاثة هي التي جاءت تحت الضرب الثالث ، وسببها علق ابن الأثير قائلا عن البحتري : " وقد افتضح البحتري غاية

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٨
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٩

الافتضاح هذا على بسطة باعه في الشعر وغناه عن مثلها ".[1]

وعلى أية حال ليست هذه هي المرة الأولى التي يتضح فيها تقليد البحتري لبعض الشعراء تقليدا يعوزه شيء من الأصالة ، والامعان في التصوير الفني . فقد أشرنا الى شيء من هذا القبيل في قائمة الآمدي ، كما رأينا شيئا من ذلك عند أبي هلال .

وبعد ،

ان دل فصل السرقات هذا على شيء ، فانما يدل على أن البحتري كان شاعرا كغيره من كبار الشعراء الذين أظهر ما يميزهم هو الاعتماد الأساسي على مواهبهم الخاصة . واذا كانت طبيعة الابداع الشعري ، تلزم الشاعر بأن يفيد من الشعراء السابقين ، وأن يكون لنفسه اطارا شعريا من تراثهم ـ فقد كان البحتري كذلك . اذ اتضحت لنا افادته وتأثره بكثير من الشعراء .

على أن أهم ما يميز افادة البحتري من سابقيه ، انما هو (الاصالة الفنية) ، فهي الطابع الواضح في غالب ما أخذه وتأثر به ، بل هذه هي الحقيقة الساطعة التي لازمتنا بداية هذا الفصل الى نهايته . هذا رغم الظلام الكثيف الذي أحاط بمشكلة سرقات البحتري ، وعقد أسباب الوصول الى تفهمها . سواء أكان ذلك نتيجة التعصب على البحتري كما في مؤلفات القرن الثالث الهجري التي ادعت سرقاته من أبي تمام ، وبالغت في ذلك أيما مبالغة !! أو كان ذلك نتيجة لاضطراب مقاييس السرقات ، والتوائها وبعدها عن واقع الشعر ، كما رأينا ذلك عند الآمدي على سبيل المثال .

ومع أننا لا ننكر أن دراسات قدامى النقاد لسرقات البحتري ، ربما كشفت بين الحين والحين عن بعض جوانب من تقليد البحتري الفج ،

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٩

أو تأثره الصفوى ببعض الأبيات من غير تحقيق قدر يذكر من الأصالة - مع ذلك فان مثل هذه الجوانب اذا لم يمكن تفسيرها على أنها ضروب من التشابه والاتفاق ، ظهرت تحت وطأة قيود الابداع ،وما يحيط به من ظروف الثقافة والبيئة ... فان لها ما يبررها من واقع طبيعة الشاعر وهى طبيعة انسانية تنطوى على الضعف الذى يبعدها عن أبسط صور الكمال .

الفصل الثانــى

(الموازنــات الأدبيــــة)

تمهيــد :

تعتبر الموازنة بين شيئين مظهرا من مظاهـر نضج العقل الانسانـــى وتطوره . وقد كانت الموازنات وما زالـت أصلا من أصول البحث العلمــى، يعتمد عليها فى البحـث والدراسة ، والتعرف على حقائق الأشياء .(١)

واذا كانت الموازنات على هذا المستوى من الموضوعيـة بحيـث ثبتت جدواهـا فى ميدان العلم ، فانها فى ميدان الأدب ، تعد وسيلـة من أنجـع الوسائـل فى تقويـم النص الأدبى والتعرف على خصائصـه الفنيـة . على أن الموازنـة فى الميدان الأدبى لا تتاح لكـل ناقـد ، فلابـد لمن أراد أن يكون حكمـا بيـن شاعرين ، أو بيـن عصرين من عصور الأدب ، أو فنين من فنونه ، أو ظاهرتين من ظواهـره .. أن يكون من أولئك الذين بلغوا فى فهـم الأدب درجـة قصوى ، وأصبح له فى النقد ملكـة فنيـة تعصـم حكمـه من الأهواء .(٢) بل قد نذهب الـى أكثـر من ذلك ونقول ما قاله بعـض المعاصرين : ان الموازنـة القيمة هى "الطريقة التى يثبت بها المرء أنه قد أصبـح ناقدا ".(٣)

طبيعـة الموازنات فى النقد العربـى :

شهـد نقدنا العربـى لونين من ألوان الموازنات :

اللون الأول : لون بسيط ، وساذج فى أصولـه العامة ومقاييسه النقديـــة . وهـذا اللون هـو المألوف الغالب على النقد العربى فى أكثر عصوره .

ومن أمثلـة هـذا اللون من الموازنات ، تلك الموازنـة المشهورة التى تنسـب الى أم جندب الطائيـة فى العصر الجاهلى .

---

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص٣٨٠
(٢) انظـر : الموازنـة بين الشعراء ، د. زكى مبارك ، ص ٦
(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى ، د. احسان عباس ، ص ١٥٧

وخلاصة هذه الموازنة : أن علقمة بن عبده (الفحل) وامرأ القيس تنازعا في الشعر ، حيث ادعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه ، ولما رضيا بحكومة أم جندب زوج امرئ القيس ، قالت لهما : قولا شعرا على روى واحد وقافية واحدة ، تصفان فيه الخيل ، فأنشداها ... فقالت لامرئ القيس : علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذاك !؟ قالت لأنك قلت :

فللسوط ألهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك ، ومريته بساقك . وقال علقمه :

فأدركهن ثانيا من عنانه

يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه ، لم يضربه بسوط ، ولا مراه بساق، ولا زجره (١) .

وعلى الرغم مما يثار أحيانا من جدل حول هذه الموازنة ، وما يقال في دقة مقاييسها النقدية ، بحيث أدى ذلك بالبعض الى الشك في نسبتها الى العصر الجاهلي (٢) — فاننا نراها موازنة بدائية ، وليست جديرة بأرقى من ذلك العصر الضارب في القدم .

وتعليل ذلك هو أن هذه الموازنة ، لا تقوم الا على مناقشة معنى واحد ، أو فكرة واحدة ، من غير مراعاة لأوجه التشابه والتباين في سائر ما قال الشاعرين ، وما يمكن أن يقوم على ذلك من أحكام نقدية أشمل وأعمق من ذلك الحكم . بل ان الحكم النقدي الوحيد في هذه الموازنة ، يمكن أن يشي بعقلية الناقد ، ويدل عليها ، فقد انحصر الحكم في المعنى ، وفي الزاوية العملية منه ، وفي هذا ما فيه من الدلالة على العقل البدائي الذى تهمه المنفعة قبل أن يهمه الفن .

---

(١) انظر: الشعر والشعراء : ج ١ ص١٤٥ — ١٤٦
(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد ابراهيم ، ص٢١ — ٢٢

واذا كانت هذه الموازنة تعد أنموذجا فريدا من موازنات العصر الجاهلى ، فان هذا اللون البسيط من الموازنات لم يطرأ عليه كبير تطور فيما بعد .

فعلى الرغم من كثرة الموازنات وتنوعها فى العصر الأموى ، بحيث " كانت فى الأغراض ... وفى قصيدتين اتحدتا فى الموضوع والوزن والروى، وفى بيتين قيلا فى غرض واحد ، فذاع أحدهما وسار ، وسكن الآخر وخمل، وفى نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد ، وفى منزلة الشاعرين وأين يوضعان ".(١)

على الرغم من ذلك كله فقد ظلت أسس الموازنة ومناهجها، وأساليب تحليلها ، كما هى فى العصر الجاهلى ساذجة بسيطة . واذا كان لابد من تقرير نوع من التطور لحق بفن الموازنات فى العصر الأموى ، فانما ذلك يكاد ينحصر فى تعدد الصور والأنواع ، وهذا تطور فى (الكم) لا فى (الكيف) .

ونستطيع أن نقول مثل هذا القول ، فى غالبية موازنات العصر العباسى ، كتلك الموازنات التى أجراها النقاد بين بشار بن برد ومروان بن أبى حفصة ، وبين مسلم بن الوليد وأبى العتاهية(٢) ... الخ فهذه الموازنات وما شاكلها ظلت — شأن الموازنات السابقة — فقيرة فى أسسها ومناهجها . وبالجملة فان هذا اللون البسيط من الموازنات هو اللون " القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح ".(٣)

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه أحمد ابراهيم ، ص ٢١ — ٢٢
(٢) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٨١
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ، ص ١٥٧

أما اللون الثاني : فهو الموازنة المنهجية القائمة على منهج قويم ، وأسس نقدية مستقيمة من التحليل والتعليل . هذا الى جانب الخطة الموسعة التى تراعى الألفاظ والمعانى والموضوعات الشعرية .

وتعتبر موازنة الآمدى مثلا مشرفا ، بل وحيدا لهذا اللون المتطور من الموازنات ، فهى منهجها الواضح ، وخصائصها الفنية المتميزة غاية ما بلغه فن الموازنات الأدبية من تطور ، اذ لم نعرف ناقدا بعد الآمدى حاول أن يقدم جديدا فى هذا المضمار ، أو ينحو نحو الآمدى على الأقل.(١)

وربما لا نبالغ حينما نقول ان موازنة الآمدي كانت طفرة غريبة فى هذا الفن النقدى ، بحيث أصبح ما تلاها من موازنات مجرد أوصاف عارضة وتكرار لما قال السابقون .(٢)

---

(١) سوف يدور قسم كبير من هذا الفصل حول موازنة الآمدى .
(٢) انظر : النقد المنهجى عند العرب ، د. محمد مندور ، ص ٣٤٣ .

البحتري والموازنات

١ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري :

لعل النقد العربي لم يعرف شاعرين طال حولهما النزاع ، واشتد الخلاف مثل أبي تمام والبحتري ، وربما لم يعرف أيضا شاعرين شغلا حيزا من النقد مثل هذين الشاعرين . فطالما تحدث النقاد عن مذهبي أبي تمام والبحتري وطريقتيهما في صياغة الشعر . ولطالما تحدثوا كذلك عن ألفاظهما وحظهما من البلاغة ، وعن معانيهما وحظها من الابداع ... وكان آخر مطاف النقد العربي حول هذين الشاعرين ، هو الموازنة الأدبية بينهما .

أ ـ الموازنات البسيطة :

ان قسما كبيرا من موازنات القرن الثالث الهجرى التى أجراها النقاد بين أبي تمام والبحتري ـ يدخل تحت ذلك اللون البسيط من الموازنات ذلك اللون الذى تحدثنا عنه قبل قليل . وعلى أية حال فانه يغلب على الظن أن كثيرا من موازنات القرن الثالث ، خاصة بين أبي تمام والبحتري ، قد ذهب فيما ذهب من التراث . ذلك أن ما بين أيدينا الآن من هذه الموازنات قليل جدا ، لا يتناسب مع طبيعة الحركة النقدية في القرن الثالث الهجرى ، ولا يمثل تلك الفئات المتعددة التى شاركت في نقد الشاعرين .

موازنة المبرد :

تعد موازنة محمد بن يزيد المبرد من أقدم الموازنات بين أبي تمام والبحتري فقد روى أبو بكر الصولي أن عبد الله بن المعتز قال : " جاءني محمد بن يزيد المبرد يوما ، فأفضنا في ذكر أبي تمام ، وسألته عنه وعن البحتري، فقال : لأبي تمام استخراجات لطيفة ، ومعان طريفة لا يقول مثلها البحتري، وهو صحيح الخاطر ، حسن الانتزاع . وشعر البحتري أحسن استواء . وأبوتمام

يقول النادر والبارد ، وهو المذهب الذى كان أعجب الى الأصمعى .
وما أشبه أبا تمام الا بغائص يخرج الدر والمخشلبة (1) . ثم قال : والله
ان لأبى تمام والبحترى من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد
فيه مثله (2) " .

وفى موازنة المبرد هذه قدر كبير من الدقة والتركيز، وربما يساورنا
شىء من العجب أن تصدر موازنة كهذه من رجل نحوى كالمبرد . ولكن
عجبنا سرعان ما يزول اذا علمنا أن المبرد كان من أشهر نحاة القرن الثالث الهجرى
الذين اتصلوا بالنقد والبلاغة . وفى كتابه (الكامل) كثير من المباحث
النقدية والبلاغية التى تكشف عن ذوق أبى مرهف ، وحسن استعداد
للبحث فى دقائق فن الشعر (3) .

على أننا قد لا نظلم المبرد حينما نقول عن موازنته هذه ، انها جهد
الذاكرة وليست جهد المعاناة التى تنم عن اتصال المبرد الحقيقى بشعر
البحترى وأبى تمام . ففى هذه الموازنة لا نقف على أكثر من تلخيص
أبرز الخصائص الفنية التى تفتقت عنها قرائح نقاد القرن الثالث الهجرى ،
وهى تلك الخصائص التى طالما رددها المتخاصمون حول الشاعرين .

فاقتدار أبى تمام مثلا على المعانى ، وتعمقه فى طلبها من أوضح
مزاياه الفنية ، ومن أكثر القضايا المطروقة فى شعره . وتفضيل جيد أبى
تمام على جيد البحترى قضية قديمة هى الأخرى ، بل انها تنسب
الى البحترى فى قوله عن أبى تمام : " جيده خير من جيدى ، ورديىء
خير من رديئه (4) " . وخذ على هذا النحو سائر القضايا البارزة فى هذه

---

(1) المخشلبة : واحد المخشلب ، وهو خرز أبيض .
(2) أخبار أبى تمام : ص ٩٦ — ٩٧
(3) انظر : المبرد ودراسة كتابه (الكامل) ، أبو الحسن الخطيب ، ص ٤١٢ وما بعدها .
(4) أخبار البحترى : ص ٥٧

الموازنـة ، مثل ، استواء شعـر البحـترى ، وخلط أبـى تمام بين الجيـد والردىء في شعـره .

ومهما يكـن الحال فان الجانـب الحقيـق بالاعجـاب فى هذه الموازنـة ، هـو محاولـة المبرد الجادة في أن يكون منصفـا وموضوعيا فى توزيع عناصر الابـداع علـى الشاعرين ،كما أثرت عن النقاد . وهـذا جانـب يجـب ألا يستهان بـه خاصـة في القرن الثالث الهجـرى ، الذى قلما علـت فيـه نغمة الانصاف .

موازنـة عبد الله بن المعـتز :

ومن الموازنات البسيطـة ما نجـده عند عبدالله بن المعتز في قوله عن أبـى تمام والبحـترى : " البحـترى لا يكاد يغلط لفظـه ،وانما ألفاظـه كالعسـل حلاوة . فأما أن يشـق غبار الطائـى فى الحذف بالمعاني والمحاسن فهيهـات بـل يغرق فى بحـره . على أن للبحـترى المعانى الغزيرة ، ولكن أكثرهـا مأخـوذ من أبـى تمام ، ومسروق من شعره ".(1)

وفضـلا عن أن ابن المعتز شأنه هنا شأن المبرد من قبل ، من حيـث أن كلاهما لم يأت بجديد فى الموازنـة – فان ابن المعتز يمتاز عن المبـرد بالتعصـب السافـر لأبـى تمام ضـد البحـترى .

فابن المعتز اعترف في بدايـة الأمـر بقدرة البحـترى على صياغـة المعانـى الغزيرة ، الا أنه سرعان ما تنكـر لهذه الفضيلـة الفنيـة ، حينما زعم أن أكثـر معانى البحـترى الغزيرة مسروق من أبـى تمام . ولا شك أن مثل هذه الاحالـة على قضيـة السرقات ليست أكثر من تبرير حكم نقدى قائم على الزيـف !! فمـن يا ترى هـذا الذى يعتقد فى أن أكثريـة معانى البحـترى الغزيرة تفتقر الـى

---

(1) طبقـات الشعـراء : ص ٢٨٦

الأصالة الشخصية ؟! لقد بينا حقيقة هذا المغزى النقلى فى فصل السرقات . بل ان فصل السرقات كله صفحات ناطقة بأصالة البحترى، يستوى فى ذلك ما أخذه من أبى تمام ، وما أخذه عن سائر الشعراء الآخرين . وان كانت أصالته فيما أخذه عن أبى تمام ، تبدو — فى اعتقادنا — أوضح بكثير من أصالته فيما أخذه عن سائر الشعراء .

والخلاصة أن ابن المعتز فى هذه الموازنة ، لم يصنع أكثر من الابانة عن جنفه وميله الى أبى تمام .

موازنات أبي بكر الصولي :

ان أول ما يثير الانتباه في موقف الصولي من أبي تمام والبحتري ، هو كتاباه المشهوران : كتاب (اخبار أبي تمام) ، وكتاب (أخبار البحتري) .ففي هذين الكتابين قال الصولي كل ما عنده عن الطائيين فكما كشف عن حقيقة رأيه فيهما .

ويخيل الينا أن القاء الضوء على هذين الكتابين ، والتعرف على الظواهر البارزه فيهما ، أمران لازمان لأى باحث يرمي الى قول كلمة موضوعية في حقيقة موقف هذا الناقد من الطائيين .

والظاهرة الأولى في كتاب (أخبار أبي تمام) ، هي ذلك الثناء المفرط على شاعرية أبي تمام ، وتفضيله اياه تفضيلا مطلقا ، خاصة على من جاء بعده من شعراء . مثل قوله : " هو رأس في الشعر ، مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينتسب اليه ، ويقضي أثره "(1) . وعلى نحو قوله أيضا : " ومن تبجر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشار "(2) . وعلى حد قوله أيضا : " لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوجب أن يصرف عن أبي تمام ، لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه "(3) .

ففي آراء الصولي هذه ، وما شاكلها مما أضربنا عن ذكره ، ما يكشف عن مدى اقبال الصولي على أبي تمام اقبالا يفوق حد الوصف ، بحيث يمكننا أن نقول ان أبا تمام ملك على الصولي نفسه ، وحجب بصيرته عن كل شاعر آخر .

---

(1) أخبار أبي تمام : ص ٣٧
(2) أخبار أبي تمام : ص ٧٦
(3) المصدر نفسه : ص ١٠٠

والى جانب ظاهرة الثناء المفرط على شاعرية أبى تمام ، نرى ظاهرة ثانية تتضح فى هجوم الصولى المسرف على نقاد أبى تمام . فهو مثلا يقول : " واذا كان أحدهم ساقطا خاملا ، ألف فى أبى تمام كتبا ، واستغوى عليه أقواما ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجرى له حظ فى الزيادة ، ومكسب بالخطأ "(١). وعلى نحو قوله كذلك : " ولكنه (يعنى أبا تمام) منى بمن لا يعرف جيدا ، ولا ينكر رديئا الا بالادعاء "(٢). الى آخر هذه السهام المرسلة على نقاد أبى تمام التى لا تحنى عند التحقيق ، أكثر من أن تعصب الصولى لأبى تمام يعادل تعصب أولئك النقاد ضد أبى تمام ، هذا اذا لم يفق تعصب الصولى تعصب أولئك .

واذا تجاوزنا ظاهرتى التغنى بشاعرية أبى تمام ، والتهجم المسرف على ناقديه ، التقينا بظاهره ثالثة ، تتمثل فى محاولة تخريج أخطاء أبى تمام بطرق ملتوية . فهو يقول مثلا : " كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين ، أشياء كثيرة، أخطأوا الوصف فيها ، وغير ذلك مما يطول شرحه ، فما سقطت مراتبهم ، فكيف خص بذلك أبو تمام وحده لولا شدة التعصب عليه "(٣).

وأقل ما يمكن أن يقال فى كلام الصولى هذا انه تبرير لأخطاء أبى تمام ، ولكنه تبرير يقوم على مغالطة منطقية ، هى قياس الخطأ على الخطأ .

هذه ملامح بارزة من كتاب (أخبار أبى تمام) ونعتقد أن فيها الكفاية من حيث الدلالة على مبلغ تعصب الصولى لشاعره ، ودفاعه عنه بكل وسائل الدفاع الممكنة ، حتى لو كانت تلك الوسائل هى الهجوم

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ٢٨
(٢) المصدر نفسه : ص ٣٨
(٣) المصدر نفسه : ص ٣٢

السافر على النقاد ، أو الخداع والمغالطة فى مناقشة الأخطاء والعيوب •

والسؤال الآن هو : هل هذه الصورة العامة التى عرفناها عن (أخبار أبى تمام) هى الصورة نفسها التى يمكن تنطبع فى ذهن من يقرأ (أخبار البحترى) ؟

لاشك أن قارئ (أخبار البحترى) سوف يصاب بخيبة أمل شديدة !! حينما يحاول أن يلمس فيه شيئا من صنيع الصولى فى (أخبار أبى تمام) •

وان أول ما يفتقده قارئ (أخبار البحترى) هو تلك الروح الدفاعية التى تغلب على الصولى ، حينما يتحدث عن أبى تمام ، أو شعره ، أو نقاده • فليس فى (أخبار البحترى) اذن أدنى مظهر من مظاهر الحماسة الصولية!! وانما فيه حشد وافر من أخبار البحترى مع الخلفاء (١) ، أو مع الكتاب (٢) ، أو أخبار متفرقة (٣) ، ثم ما يتصل بذلك من العبث والمجون •

أما ما يتعلق بشعر البحترى وحقائق النقد حوله ، فهو شئ قليل فى هذا الكتاب ، اللهم الا اذا استثنينا تلك الأخبار التى تدين البحترى بتقدم أبى تمام عليه ، واستاذيته له ، فمثل هذه الأخبار كثير • ولا غرو فى ذلك فقد اجتلبها الصولى من (أخبار أبى تمام) وزج بها فى كتاب (أخبار البحترى) ، لا لكى يكشف جوانب من عبقرية البحترى ، وانما لكى يطمس أصالته الفنية (٤) ، ويقدم أبا تمام عليه •

وهذه الأخبار التى تدور حول البحترى وصلته الفنية بأبى تمام ، هى

---

(١) انظر : أخبار البحترى : ص ٨٣ وما بعدها •
(٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١١٢ وما بعدها •
(٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها •
(٤) انظر : المصدر نفسه : ص ٥٥ • وانظر أخبار أبى تمام : ص ٥٩

التي تسربت فيما بعد الى أبي الفرج الأصفهاني ، فانخدع بها وتصور على ضوئها مذهب البحتري كما نبهنا الى ذلك في مذهب البحتري (١) .

ومع أننا نشك في صحة هذه الأخبار مما وضع على لسان البحتري ، وأبان عن تبعيته لأبي تمام ، مع هذا فنحن لانستطيع نفي هذه الأخبار او نقدها نقدا تاريخيا ، لأن كتب الصولي هي مصدرها الأول ، اذ أخذها مشافهة وسجلها في كتبه . ولكن يكفي أن الرجل كان يسجل كل ما يصل الى أذنيه ، من غير أن يبدى أي لون من ألوان الحذر ، أو الاحتياط تجاه هذه الأخبار .

وعلى ضوء ما تقدم يمكنا أن نقول ان موقف الصولي بين الطائيين لم يكن موقفا منصفا أو عادلا . فقد استأثر أبو تمام بروح الصولي وبعقله ، استأثر بذوقه ، وبدفاعه عنه ، وبهجومه على نقاده .

أما البحتري فلم يكن نصيبه من الصولي الا أخبار اللهو والمجون ، والكشف عن مواطن الضعف الانساني في شخصه لا في فنه . وليت الصولي وقف مع البحتري عند هذا الحد ، ولم يتجاوز ذلك الى العبث بأصالته ، وادانته بالتبعية لأبي تمام .

واذا كان هذا هو الاطار العام الذي تحرك فيه الصولي بين أبي تمام والبحتري – فما أجدر الموازنات التي أجراها بين الشاعرين ، أن تكون متأثرة بما في نفسه من هوى ، وبما يكنه لأبي تمام من تعصب .

لم يفرد الصولي للموازنات فصولا خاصة ، وانما كان كغيره من نقاد القرن الثالث الهجري ، يعرض لها بعض الأحيان في سياق حديث من الأحاديث . وربما خلط حديثه في الموازنات بحديثه في السرقات .

---

(١) انظر : ص ٥٣ من هذا البحث .

ومن أبرز موازنات الصولي التي وقفنا عليها قوله : " ولا أعرف أحدا بعد أبي تمام أشعر من البحتري ، ولا أغض كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعا ، وهو مستوى الشعر ، حلو الألفاظ ، مقبول الكلام ، يقع على تقديمه الاجماع . وهو مع ذلك يلوذ بأبي تمام في معانيه . فأى دليل على فضل أبي تمام ورياسته يكون أقوى من هذا "(1).

وفي اعتقادنا أن هذه الموازنة من أفضل النماذج التي يمكن أن تعكس لنا موقف الصولي الآنف الذكر . فهي تنطوي على التواء منطقه العقلي ومغالطته المكشوفة في تفضيل أبي تمام . فبعد أن عدد الصولي جملة من عناصر ابداع البحتري ، مثل : غضاضة الكلام ، وحسن الديباجة ، وتمام الطبع ، واستواء الشعر الخ - أوحى الى القارئ من طرف خفي بأن أولئك جملة لا قيمة له ، مادام أن البحتري يلوذ بأبي تمام في معانيه . ورغم أنه ليس ثمة علاقة بين ما يمكن أن يتأثر به البحتري من معاني أبي تمام ، وهذه العناصر البحترية الخالصة ، فقد انتهى الصولي الى تقديم أبي تمام ورياسته . وهكذا تنتهي الموازنة وهي أشبه ما تكون بضرب غريب من البناء المنطقي ، مقدماته فضائل البحتري ، ونتيجته تفضيل أبي تمام !!

وربما عرض الصولي للموازنة التطبيقية في سياق حديثه عن السرقات . فقد وازن بين قول أبي تمام :

يستنزل الأمل البعيد ببشره
بشرى المخيلة بالربيع المغدق

وكذا السحائب قلما تدعو الى
معروفها الرواد مالم تبرق

---

(1) أخبار أبي تمام : ص ٧٢ - ٧٣

وبين قول البحتري :

كانت بشاشتك التى ابتدأت

بالبشر ثم اقتبلنا بعده النعما

كالمزنة استوبقت أولى مخيلتها

ثم استهلت بغزر تابع الديما

وكان حكم الصولى بين قول أبى تمام ، وقول البحتري هو أن البحترى ، جرى على نسق أبى تمام " ... فاحتذى معانيه واقتصها ، فجذبته المعاني واضطرته الى أن حكى لفظه في هذا ، فصار يشبه لفظ أبى تمام ، ولفظ البحترى فى أكثر هذه أسهل ".(1)

وعلى الرغم من أن الذوق الأدبى يقف الى جوار الصولى فى حكمه هذا ، فان مثل هذه الموازنة الجزئية ليست أكثر من فرصة انتهزها الصولى ، بعد أن رأى أن في بيتي أبى تمام من البراعة الفنية ما يمكن أن يحقق رغبته في الاعلاء من شأن شاعره المفضل وأن يدين البحترى — فى الوقت نفسه — بالتبعية لأبى تمام . ولا نحب أن نمضى مع هذا الناقد أكثر مما مضينا ، لأننا لن نجد عنده أكثر من الالتواء ، والمغالطة ، وانتهاز الفرص .

واذا كانت موازنات الصولى يمكن أن تعد نهاية ذلك اللون البسيط من الموازنات بين أبى تمام والبحتري ، أو ذلك اللون الذى شابه كثير من النقص ، فى الطريقة ، أو بناء الأحكام النقدية ، أو مغزاها — فان ذلك كان يعنى أن حلبة النقد العربى كانت تنتظر ناقدا عملاقا فى ذوقه ، ومكوناته الثقافية ، وسعة تصوره لقضية خطيرة مثل قضية الموازنة بين الطائيين . وكان هذا الناقد المنتظر ، هو الحسن بن بشر الآمدى

---

(1) أخبار البحتري : ص ٦١ . وأخبار أبى تمام : ص ٧٤

الذى أحسن استغلال البذور ، لكى يغرس شجرة الموازنة فى أرض النقد العربى .

ب - الموازنة المنهجية ، أو موازنة الآمدى :

كانت شهرة الطائيين فى ميدان الشعر العربى ، واختلاف النقاد حول شعريهما وأيهما أشعر من الآخر - من أهم البواعث التى حملت الآمدى على تأليف كتاب (الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى) .

وفى هذا الجانب يقول الآمدى : " ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما ، وكثرة جيدهما ، وبدائعهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ "(١) .

على أننا نعتقد أن اتصال الآمدى القديم ببعض القضايا الجزئية فى شعر الطائيين ، كان هو الآخر باعثا لا يقل أهمية عن الباعث الأول .

ففى قائمة مؤلفات الآمدى ، وفى كتاب الموازنة ، نجد اشارات الى رسائل خاصة تعالج جوانب من شعر أبى تمام والبحترى . مثل : كتاب (الرد على ابن عمار فيما خطأ فيه أبا تمام)(٢) . وكتاب (معانى شعر البحترى)(٣) . وان كان هذان الكتابان وغيرهما من كتب الآمدى ، لاتزال فى عداد المفقود من تراثه القيم(٤) .

مشكلة كتاب الموازنة :

أشار ياقوت الحموى الى أن كتاب الموازنة يقع " فى عشرة أجزاء "(٥) . لكنه لم يبين لنا هذه الاجزاء ولا ماتشتمل عليه . وقد أدت اشارة ياقوت هذه ببعض الباحثين المعاصرين ، الى اعادة النظر فى كتاب الموازنة ، والتعرف

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٤٠

(٣) الفهرست : ص ٢٢١

(٤) انظر قائمة مؤلفات الآمدى فى الفهرست ص ٢٢١ . وفى معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٥

(٥) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧

على هذه الأجزاء (١) • وكانت النتيجة أن تم التعرف على الأجزاء التالية •

الجزء الأول : وهو الجزء الذى يشتمل على الخصومة بين صاحب أبى تمام والبحترى ، وسرقات البحترى (٢) •

الجزء الثانى : وهو الجزء الذى يشتمل على أغاليط أبى تمام فى المعانى والألفاظ (٣) •

الجزء الثالث : وهو الجزء الذى يشتمل على الرذل من ألفاظ أبى تمام ، والساقط من معانيه (٤) •

الجزء الثامن : وهو الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، وهو أكبر أجزاء الكتاب (٥) •

واذا كانت هذه الأجزاء قد أصبحت معرفتها شبه مؤكدة ، فانه يظل معنا ستة أجزاء ، أى الأجزاء : الرابع ، والخامس ، والسادس ، والسابع • وهى الواقعة ما بين الثالث والثامن • وجزءان مفقودان وهما : التاسع والعاشر

واذا كان الباحثون يكادون يتفقون على أن الجزئين المفقودين ربما كانا : (ماوقع فى شعر الطائيين من التشبيه) (٦) ، و (ما وقع فى شعريهما من الأمثال) • فانهم لم يتفقوا على تجزئة مواد الموازنة الواقعة ما بين

---

(١) هؤلاء الباحثون هم : د• محمد مندور فى كتابه ، النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٥٦ • و د• محمود الربداوى فى كتابه ، الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، ص ١٦٩ • والاستاذ محمد أبو حمده ، فى كتابه ، النقد حول أبى تمام والبحترى ص ٦٣

(٢) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٣ • وينتهى بانتهاء ص ١٣٣ •

(٣) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ١٣٧ • وينتهى بانتهاء ص ٢٥٥ •

(٤) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٢٥٩

(٥) أمكن التعرف على هذا الجزء من عبارة (الجزء الثامن) وهى عبارة جاءت فى نسخة مخطوطة من نسخ الموازنة • انظر النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٥٩ • وهذا الجزء يبدأ من ج ١ ص ٤٢٩ • ويشمل باقى المجلد الأول ، والمجلد الثانى بكامله والجزء المخطوط بكامله أيضا •

(٦) انظر : النقد المنهجى ص ١٦١ • وانظر : الحركة النقدية حول أبى تمام ، ص ١٧٢ •

الجزء الثالث ، والثامن . اذ نجد لكل باحث تجزئة خاصة خالف بها سابقه ، وان كان كل باحث قد اجتهد في أن يجعل مواد تلك الشغرة تقع في أربعة أجزاء (١) .

ويبدو أننا لن نشارك في لعبة التجزئة هذه ، فنقترح تجزئة جديدة بدعوى استقلال الرأي في البحث العلمي !! فقد كثرت الآراء في هذه النقطة بالذات ، بحيث أصبحت كل اضافة جديدة اليها عقبة في سبيل البحث الجاد ، أكثر من كونها محاولة مستقلة للكشف عن الحقيقة .

على أن ثمة سببين يجعلان تجزئة كتاب الموازنة ، أمرا غير ذي أهمية اطلاقا .

الأول : هو أن الآمدي نفسه كان يجزئ كتابه كيفما اتفق . فأي صلة موضوعية بين أقوال الخصمين ، وسرقات البحتري في الجزء الأول مثلا ؟! فاذا قيل في الجواب : لماذا لا يكون أساس التجزئة عند الآمدي قائما على أساس الحجم ، أي من حيث عدد الورق ؟ أمكن الاعتراض على ذلك بالجزء الثامن ، فعلى الرغم من أنه جزء واحد ، فقد فاق حجمه نصف الكتاب .

والثاني : أن كتاب الموازنة محكوم بخطة منهجية ، تعالج قضايا بارزة ، ذات تسلسل منطقي واضح ، لا يشعر القارئ معه بأدنى حاجة للتجزئة .

خطة الآمدي في كتاب الموازنة :

اذا كان الآمدي قد تذبذب في تجزئة كتاب الموازنة ، فانه قد أحكم خطة هذا الكتاب احكاما بالغا ، وحدد أهدافه من وراء ذلك .

---

(١) انظر تجزئة الدكتور مندور في النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٦ ، وما بعدها . وانظر تجزئة الدكتور محمود الربداوي في الحركة النقدية حول أبي تمام ، ص ٧٢ وما بعدها .
وانظر تجزئة محمد أبي حمده في النقد حول أبي تمام والبحتري .. ص ٦٣ وما بعدها .

يقول : " وأنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام ، واحالاته ، وغلطه ، وساقط شعره ، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فان محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف . ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه . وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه وبابا للأمثال أختم بها الرسالة . ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، واجعله مؤلفا على حروف المعجم ، ليقرب تناوله ويسهل حفظه ، وتقع الاحاطة به ان شاء الله تعالى ".(١)

ومن الواضح أن في هذه الخطة التي بين أيدينا ثلاث قضايا نقدية أساسية ، هي :

١ـ قضية مساوئ الشاعرين .

٢ـ قضية محاسن الشاعرين .

٣ـ قضية الموازنة بين الشاعرين .

على أن الجدير بالتنبيه هو أن الآمدي لم يتفوه بخطته هذه الا بعد أن فرغ من قضية الخصومة بين صاحب أبي تمام ، وصاحب البحتري . ومن ثم فانه لم يذكرها فيما ذكر من قضايا في أثناء الخطة ، هذا على الرغم من أهمية قضية الخصومة وخطورتها . ولا يعني ذلك الا أن الآمدي كان لا يرى أن قضية الخصومة تدخل في مجال مجهوده الخاص ، فهي اذن أولى بأن تستبعد من حيز القضايا الجديدة التي أزمع على الاضطلاع بها .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٧

ومهما يكن الأمر فقد كانت خطة الآمدي خطة طموحة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهي لم تقف عند حدود الموازنة بين الشاعرين فحسب وانما كانت اطارا عاما يحتوي كل ما يتصل بالشاعرين من قضايا النقد . واذا كان ما يهمنا هو قضية الموازنة بين الشاعرين على حد ذاتها ، فاننا سوف نتولى تحليل هذا الجانب محاولين بقدر الامكان القاء الضوء على طبيعة الموازنة عند الآمدي من حيث منهجها ، وأسسها النقدية ، وموقف الناقد من الشاعرين .

منهج الموازنة التفصيلية بين الشاعرين :

بسط لنا الآمدي منهجه في الموازنة حيث قال : " وأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر . ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ؟

ثم احكم أنت حينئذ ان شئت على جملة ما لكل واحد منهما اذا أحطت علما بالجيد والردئ " .(١)

وقبل أن نرقب منهج الآمدي هذا ومدى التزامه به - لابد من التنويه بذكاء الآمدي في تنصله من الحكم الأخير ، أي الحكم على أيّ الشاعرين كان أشعر . ففضلا عن ظاهرة الاحراج المألوفة في كل قرار نهائي أخيره ، فان الآمدي ربما كان يرمي من وراء ذلك الى كسر شوكة التعصب ، والى سد باب الخصومة الذي ربما يظل مفتوحا فيما لو قال الآمدي بصريح العبارة ان أحد الشاعرين كان أشعر من الآخر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٦

هذا عن الأهداف القريبة في موقف الآمدى هذا ، وربما كانت هناك أهداف أخرى أبعد مما تتصور ، كأن يكون الآمدى على درجة ما من الاحساس بخطورة الكلمة الأخيرة في مجال كمجال الأدب ، وأن قيمة الناقد مهما بلغ من العظمة قيمة وقتية ، لاتتجاوز التعبير عن جيله وعن حاجات هذا الجيل .

واذا جاء دور الحديث عن منهج الآمدى ، قلنا ان الرجل لم يلتزم بمنهجه الذى نوه به ، الا وهو الموازنة بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية . والموازنة بين معنى ومعنى — وانما ارتضى فيما بعد منهجا آخر ، عبر عنه — حينما حانت الموازنة — بقوله :—

" وقد انتهيت الآن الى الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ولكن هذا لايكاد يتفق مع اتفاق المعانى التى اليها المقصد ، وهى المرمى والغرض وبالله استعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى ، وترك التحامل ، فانه جل اسمه حسبى ونعم الوكيل ".(1)

ويتضح من تعليل الآمدى هذا ، أن المنهج الأول مع جودته لا يفى بحق الموازنة ، وربما يرجع ذلك الى أن الرابطة بين قصيدة وقصيدة من حيث الوزن والقافية ، ليست أكثر من رابطة شكلية . أما الرابطة بين معنى ومعنى فهى رابطة موضوعية ، وأقوى خصوصية من الرابطة الأولى .

ولاشك أن فى المنهج الثانى الذى أراغ اليه الآمدى صعوبة وعمقا ليسا فى المنهج الأول . وحسبك أن الأخير يحتاج الى ناقد جبار ، يتحمل مسئولية تفتيت قصائد الشاعرين ، وتنخل الوحدات المعنوية فيهما ،

---

(1) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٩

وجمع المتشابه منها ، ثم اجراء الموازنة بين كل معنيين متشابهين بعد ذلك .

فعلى سبيل المثال لو أخذنا فكرة (الشيب) لرأينا أن الآمدى قد حلل هذه الفكرة الرئيسية الى عناصر بسيطة ، هي :ـ

ذم الشيب ـ كره النساء للمشيب ـ نزول الشيب . قبل حينه ـ البكاء على الشباب والتعزى عنه ، والعزوف عن الصبا ـ الاعتذار من الشيب ـ مدح الشيب والتعزى عنه ـ ذم الكبر وشكوى الدهر ، وتغير الحال .(1)

واذا كان الآمدى قد عالج كل مقاصد الشاعرين على هذا النحو ، فلا يعني ذلك الا أنه قد سلك منهجا تحليليا بالغ الدقة ، بل ربما يكون أدق منهج في حدود ماكانت تسمح به ظروف الناقد القديم .

ورغم أن الآمدى قد استوفى موازنته على حدود هذا المنهج التحليلي فقد ظلت فكرة المنهج الأول خادرة في ذهنه خلال سفره الطويل في الموازنة بين معاني الشاعرين . ففي الوقت الذى حانت فيه الموازنة بين معاني شعر الرثاء ، شعر ناقدنا بتلكؤمنهج الموازنة (بين معنى ومعنى) ، وذلك بسبب عدم اتفاق معاني الشاعرين ، فما كان منه الا أن تذكر منهجه الأول الموازنة (بين قصيدة وقصيدة) .

وها هنا يجرب الآمدى المنهج الأول ، لا لكي يوازن بين قصائد الطائيين في فن الرثاء ، وانما ليسجل خلاصة الموازنة فيما لو أجريت على هذا المنهج .

يقول : " لو اعتمدنا أن نعرف أيهما أشعر في جملة مراثيه حتى تثبت قصائدهما بأسرها في هذا الباب ، لم يخلص لأبي تمام الا قصيدتان وهما :

(كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر)

---

(1) انظر الموازنة : ج ٢ ص ١٩٦ ـ ٢٣٠ .

وقولـه :

(ما زالت الأيـــام تخـــبر سائـــــــــــلا)

ومقطوعتان تقومان مقـام قصيـدة وهمـا :

(أصـم بـك الداعـى وان كـــان اسمعــــــــا)

وقولـه :

(أى القلـوب عليكم ليـــس ينصـــــــــــدع)

فانه برز فى هـذه القصائـد وأحســن وأجـاد لفظـا ومعنى وسبكـــــا ، حـتى كأنها من بحـر غير بحـره ، ومـن معدن سوى معدنه . وكان يظهـــر تقصيره فى باقى قصائـده وهـى أربـع عشرة قصيدة ، لأن الجيـد منها انمـــا هـو لمـع قليلـة ... وكان يظهـر فضـل البحـترى فى قصائده وهى ثـلاث وعشرون قصيدة ، لأن كلها جيـد ، لا يكاد يختل من القصيدة شىء البته .... فكنا لو فعلنا ذلك نحكم بفضـل جملـة قصائـد البحـترى على جملة قصائـــد أبـى تمـام . ولـو طرحنا ردىء أبـى تمام كلـه من جميـع قصائده ، وتلقطنــا جيـده منها ، وأضفناه الى القصائـد الأربـع اللواتى قدمت ذكرها ، ووازنــا بالجميـع قصائـد البحـترى حتى نكون قد وازنا جيدا بجيـد كما يختار أصحـــاب أبـى تمام ، لأنهم أبدا يقولون : فدعوا رديـه وخـذوا جيده — كان فى ذلـك ظلم للبحـترى قبيـح ، وتعـد ظاهـر معلوم ، لأن المتخير المنتقى الذى نفـى رديـه وبقيـت عيونه وفاخـره لا يقاس جملـة على جهته ، لأن النقاوة لما أبـدا فضلها ، ولكن الموازنـة تكون بين جملـة وجملـة واختيار واختيار ".(1)

لقد كان الآمـدى يطمـح من وراء هـذه العمليـة الحسابيـة على طولهـــا الى استخلاص نتيجـة موضوعيـة ، لا تلحـق الضيـم بأحد الشاعرين . فحينمـــا

---

(1) الموازنـة المخطوطـة : ١٧ (أ) ، ١٧ (ب)

تعذر منهج الموازنة بين معنى ومعنى في فن الرثاء ،عدل الآمدى — كما رأينا — الى المنهج الشكلي ، أو الموازنة بين قصيدة وقصيدة ، لكن أساس الحكم أومعياره ظل كما هوعليه ، أي الموازنة بين معنى ومعنى . وعلى هذا الأساس لم يحكم الآمدى للبحتري بالغلبة على أبي تمام ، رغم أن محصوله — أي البحتري — من جيد الرثاء ثلاث عشرة قصيدة ، لايقوم لها من قصائد أبي تمام الا قصيدتان فحسب — وانما أخذ في اعتباره فكرة المعاني الجزئية ، فجيد أبي تمام المبثوث في تضاعيف قصائده الرديئة مع قصيدتيه الجيدتين ، تقابل جملة القصائد الجيدة عند البحتري ، وكانت النتيجة أن تساوى الخصمان في مقام الحكم .

واذا كنا لا نزال في مقام الحديث عن منهج الآمدي في الموازنة ، فانه يجدر بنا أن ننبه الى أن هناك أمورا منهجية لم يشر اليها الآمدي في خطته .

من هذه الأمور طريقة عرض معاني الشاعرين ، فقد التزم الآمدى فيها بمنهج القصيدة العربية التي تتميز بثلاثة موضوعات : المقدمة ، والخروج ، ثم الموضوع الرئيسي . فهو يعالج المعاني الشعرية في المقدمة الطللية ، أو ابتداءات القصائد ، ثم اذا كانت هذه المعاني مما يرد في عرض القصيدة ، عطف عليها مرة أخرى . فلو أخذنا مثلا معنى (ظلم الزمان واعوجاجه) لرأيناه يتناول ذلك في مقدمات القصائد (١) ، ثم "ما قاله من هذه المعاني في وسط الكلام" (٢) . وهكذا في سائر المعاني التي يمكن أن ترد في مقدمات القصائد وفي وسطها .

---

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٣٣
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٣٥ .

والى جانب هذا نجد أن الآمدي قد رتب معاني الشاعرين حسب فنون الشعر ، فبدأ بمعاني فن الغزل ، وما يتصل به من فنون أخرى كفن شعر الطيف والشيب والشباب ، ثم تلا ذلك بمعاني فن الخروج من الغزل الى المدح ، ثم معاني فن المديح ، ثم الرثاء ، والهجاء والوصف أخيرا .

المنهج النقدي وأسسه في الموازنة :

أفصح الآمدي عن منهجه النقدي في الموازنة ، ورسم خطته في قوله : " وما ستراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب اختراعاتهما ، فاني أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما في الأشعار التي أرتبها في الأبواب ، وأنص على الجيد وأفضله ، وعلى الرديء وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي اليه التلخيص ، وتحيط به العبارة . ويبقى مالا يمكن اخراجه الى البيان ، ولا اظهاره الى الاحتجاج ، وهو علة مالا يعرف الا بالدربة ، ودائم التجربة والملابسة ".(1)

ولعل أفضل ما يمكن أن نقوله في كلام الآمدي هذا ، هو أنه ينطوي على وعي قيم بالعملية النقدية في أدق معانيها . اذ لم يعد النقد في نظر الآمدي سهاما طائشة يرمى بها في كل وجه ، وانما أصبح فنا مكينا راسخا ، له أصول وقوانين تحفظ مكانته وتبرر التسليم بنتائجه .

واذا كان الآمدي قد أدرك أن أي حكم فني معتبر لا ينهض الا على أساس تحليلي ، فانه يبدو جد حريص في هذا الجانب . ففي اعتقاد الرجل أن هناك مواطن من الجمال الأدبي قد يهتف لها فؤاد الناقد وترتعش لها حواسه الفنية ، ولكن بيانه أعجز من أن يفصح عنها أو أن

---

(1) الموازنة : ج ١ ص ٤١١

يحيط بها . ففي مثل هذه الحالة وما شاكلها ، يرى الآمدى أن على القارئ أو (المتذوق) بمعنى أصح ، أن يقتنع بالحكم المجرد من التعليل ، لأن هذا الحكم النقدى — غير المعلل — يعتبر حكما صادرا عن ذواق ، وهو ذلك الناقد الذي تذرع بالخبرة النقدية ، أو بـ (الدربة ودائم التجربة وطول الملابسة) على حد عبارته .

اما عن تطبيق الآمدى لمنهجه هذا ، ومدى التزامه به ، فلا شك أنه طبقه بقدر ما تهيأ له من وسائل . فاجتهاد الآمدى في أن يحلل أحكامه النقدية أمر واضح لايحتاج الى دليل . وان كان ذلك لايتضح بصورة منهجية الا في المواطن التي ناقش فيها " عيوب أبي تمام "[1]. وهذا يخالف صنيعه في موضوع الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، حيث تسلل مبدأ (اللاتحليل) بصورة ملموسة . فقد كثرت الأبيات التي أكد الآمدي اعجابه بها ، وتجاوزها من غير أن يترك وراءه أكثر من لهفة القارئ على معرفة سر ذلك الاعجاب .

ورغم أهمية تعليل الحكم النقدى ، وضرورة توفره في أية عملية نقدية[2]، فلن نهاجم الآمدى في هذه الزاوية ، ليس ذلك لأنه قدم لنا في منهجه النقدى حقيقة وجود أحكام نقدية غير قابلة للتعليل ، وانما لأننا نقدر صعوبة موقفه من حيث أنه ناقد طموح أخذ نفسه بمهمة نقديه جبارة ، هى عرض ونقد ديوانين من الشعر العربى ، بل من أوسع دواوين الشعر العربى . فمطالبة الآمدى بتعليل كل حكم نقدى في هذا البحر المتلاطم من الشعر ، هى اذن مطالبة بجهد فوق الطاقة .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ١٥٧ وما بعدها .
(٢) انظر : الفصل الأول من الباب الأول من بحثنا هذا ، ص

واذا كنا لا نود أن يؤخذ كلامنا هذا مأخذ الدفاع عن الآمدي ومنهجيته العلمية ، فلابد اذن أن نقول ان منهجية الآمدى لم تقتصر على مسألة تحليل الحكم النقدى ، وتبيين أسبابه ، وانما اصطنع الرجل وسائل نقدية منهجية مهمة ، أهمها وسيلتان :

الوسيلة الأولى : هي المقارنة : — ونعني بها استفادة الناقد من محفوظه الشعري في تدعيم ما يراه من أحكام نقدية . ويعد الآمدى في هذا الجانب نسيج وحده ، فقد كانت ذاكرته التي تشبه في سعتها سفرا ضخما ، يحوى بين دفتيه الآف الأبيات الشعرية من قديم الشعر ومحدثه — لاتكاد تتوانى عن ارفاده بعشرات الشواهد في كل مناسبة أو معرض قول .

وعلى سبيل المثال حينما يقول أبو تمام :

أجدر بجمرة لوعة اطفاؤها

بالدمع ان تزداد طول وقود

فان الآمدى لا يكتفى فى انتقاد هذا البيت بقوله : " وهذا خلاف ماعليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ...". (١) وانما يرجع الى محفوظه الشعرى فيتذكر أن الصواب فى هذا المعنى ، هو نحو قول امرىء القيس :

وان شفائى عبرة مهراقة

فهل عند رسم دارس من معول

وقول ذى الرمة : (٢)

لعل انحدار الدمع يعقب راحة

من الوجد أو يشفى نجى البلابل

وقول الفرزدق : (٣)

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٠٩ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

فقلت لها ان البكاء لراحـــة

بـه يشتفـى من ظـن أن لا تلاقيـا

ولا يذهبـن بنا الظـن الى أن دور المقارنـة عنـد الآمـدي يقف عنـد حـدود تصحيح أخطاء المعانـي في الشعر ، أوعند حـدود بيان أسلوب مـن أساليب العرب في قريضها ، وانما يضيـف الى ذلك دور القاعدة الذوقية ، أوالنموذج المثالي الذي يسنـد الحكم النقدي الجمالي ويؤيـده • فربما استخـف الآمـدي بقول أحـد الطائيين وفضـل عليـه قول شاعر آخـر قديم أو محدث • وربمـا بلـغ بـه الحال الى الاستخفاف بكـل ما قال الطائيان كلاهما في معنى مـن المعاني • فعلى سبيل المثال ، استخـف مـرة بما قالاه في وصـف (السفينـة) وفضـل عليـه قطعـة لبشـار (١) • واستخـف مـرة أخـرى بما قالاه في الخروج مـن النسيب الى المديح ، وفضـل عليـه قطعـة لشاعر من المحدثين (٢) • وفعل كذلـك مـرة ثالثـة ،حينما فضـل قطعـة لابراهـيم الموصلـي على كـل ما قال الطائيان في معنى " ما يخلـف الظاعنين في الديار من الوحـش وغيرها " (٣) • وهكـــذا كانـت المقارنـة عند الآمـدي وسيلـة منهجيـة فعالـة ، شعـر بضرورتهـا وأجاد استخدامها والتصرف بها في أكثر من وجـه •

والوسيلـة الثانيـة : هـي التوثيـق العلمـي ، ونعني بـه الرجوع الـى المصادر والمراجـع ، وما يتعلـق بذلك من النص على الآراء ، أو التعريـف بمظانها • ففـي هـذا الجانـب يمكن أن يعـد الآمـدي من أفضـل الباحثـين القدامـى تحريا ودقـة ، ومن أشدهـم حرصا على أمانة البحـث العلمي •

ومصادر الآمـدي ومراجعـه كثيرة مبثوثـة في تضاعيـف الموازنـة • ففضـلا

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص ٣٠٩
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٩
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٣٤ ، ص ٥٣٩

عن اعتماده على ديواني الطائيين في أكثر من نسخة (١) ، نجد أنه قد استعان بكثير من كتب النقد الأخرى ، مثل : البديع (٢) ، وسرقات الشعراء (٣) ، لابن المعتز . ومثل : سرقات أبي تمام (٤) لابن أبي طاهر وسرقات البحتري من أبي تمام (٥) لابي الضياء الكاتب . ومثل : كتاب الشعراء (٦) ، لدعبل بن علي الخزاعي ، وكتاب " الورقة " (٧) لابن الجراح . وكتاب " طبقات فحول الشعراء " (٨) لابن سلام . وكتاب " نقد الشعر " (٩) لقدامة ابن جعفر .

والى جانب هذه المصادر النقدية ، نجد في مصادر الآمدى بعض الكتب الأدبية الشائعة في عصره ، مثل : كتاب " الكامل " (١٠) للمبرد . وكتاب " الأمالي " (١١) لثعلب .

ويرجع الآمدى كثيرا الى الكتب المساعفة ، وان كان رجوعه اليها يختلف باختلاف المشكلات التي تعترض سبيله . فقد يرجع مرة الى كتاب " الأنواء " (١٢) لأبي حنيفة الدينوري في تحقيق مسألة تتعلق بهذا الجانب . وقد يرجع مرة الى كتاب " الخيل " (١٣) لأبي عبيدة بصدد مسألة تتعلق بأسماء الخيل أو نحو ذلك .

ورغم أن الآمدي قلما يشير الى كتب النحو العربي ، فانه كثيرا ما أشار الى النحاة وخلافاتهم ، مثل : سيبويه (١٤) ، ، والمبرد ، والكسائي ، وأبي عبيدة (١٥) . وقل مثل ذلك في مجال اللغة ، فربما رجع الى كتاب " النوادر " (١٦) لابن الاعرابي ،

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢١٦ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص١٨ ، ص ٣٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص٧٧ ، ص ٢٧٣ ، ٣٠٤
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص١١٢ ، ص ١٢٣
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص٣٢٤ ، ص ٢٤٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص١٩ (٧) الموازنة : ج ١ص ١٣٨ (٨) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤١٣
(٩) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩٤ (١٠) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٥٣ (١١) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٨٢
(١٢) ،، نفسه : ج ١ ص ١٦٣ ، ص ٤٨٤ (١٣) الموازنة المخطوطة : ١٣١ (ب) (١٤) الموازنة : ج ١ ص ٢١٥ (١٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٢ . (١٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣

والى كتاب " الغريب المصنف " لأبي عبيد (١) .

وتظل معنا في منهج الآمدى النقدي مسألة أخيرة ، هي مسألة الأسس النقدية التي اعتمدها في نقده ، وحاسب بمقتضاها الشاعرين . فما هي هذه الأسس وما قيمتها ؟

أما هذه الأسس فهي ما يمكن أن يجتمع في مركب واحد ، هو (عمود الشعر) بأصوله التقليدية المعروفة . فهذا هو الاطار الذي تحرك فيه الآمدي ولم ينفذ منه . وان كان قد سبق لنا – في أول هذا البحث – تحقيق معنى (عمود الشعر) عند الآمدي ، من حيث أنه لايعني عنده أكثر من اتجاه الشعر العربي في تياره الكبير التقليدي (٢) – فلابد أن نقول هنا ان أسس النقد عند الآمدى انما هي انعكاس لطبيعة الشعر العربي ، وما تنطوي عليه من تقاليد ، وهي بعد روح نقدية تتجلى في ذوق تقليدى راسخ ، وليس في أصول بلاغية وقوانين جامدة . وهذا في اعتقادنا هو سر ما نجده في نقد الآمدي من حيوية ، رغم احترامه الشديد لكل ما هو تقليدي وقديم .

وأما قيمة هذه الأسس فلا شك عندنا في أنها صالحة كاطار نقدى لمساحة واسعة من الشعر العربي ، ولكنها في الوقت نفسه قاصرة عن استجلاء مواطن التجديد ، لاسيما في شعر المحدثين الذين أخذوا بحظ وافر من فن (البديع) وفي مقدمة هؤلاء أبو تمام . فليس عند الآمدي ولا سواه من قدامى النقاد ، مكان للشاعر يحاول أن يمس تقاليد الشعر العربي ، أو ينال من قيمه . ففي مجال اللغة عرفنا في أكثر من موضع من هذا البحث ، كيف هاجم النقاد على اختلاف نزعاتهم كل محاولة للخروج باللغة عن مستواها

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٧

(٢) انظر : ص من بحثنا هذا .

النثري . وفي مجال المعاني عرفنا كذلك ، كيف هاجم النقاد كل محاولة للخروج بالمعاني من حيز المعقول والواقع . هذا الى غير ذلك من أمور لايمكن تفصيلها في مثل هذا الموضع .

وبعد ، فاذا كان الدارسون اليوم تكاد تجتمع كلمتهم على قصور أسس الآمدي ومبادئه النقدية (١) ، فلا شك أننا نتفق معهم ، ولكننا في الوقت نفسه نوسع نظرتنا الى هذا الموضوع ، فلا نضع الآمدي وحده في دائرة الضوء ، وانما نضع معه النقاد العرب كلهم ، فهم صورة من الآمدي ، وهو صورة منهم ، والجميع يصدرون آخر الأمر عن موقف واحد لاخلاف عليه ، اللهم الا في النزعات الجزئية التي لا تمس الأصول .

وعند هذا الحد لا تصبح المشكلة مشكلة ناقد معين ، من حيث تطوره أو جموده ، وانما تصبح مشكلة جد معقدة ، لاتتناول الناقد العربي فحسب ، وانما تتناول الشاعر كذلك ، ثم ما بين الاثنين من تأثر وتأثير أو (جدلية) معقدة . ففي مجال الشعر ، فرض الشاعر القديم نفسه على الناقد بحيث أصبحت عملية النقد فيما بعد مجرد استقراء للشعر القديم . وفي مجال النقد فرض الناقد نفسه على الشاعر المحدث ، بحيث لم يفسح له كبير مكان في التجديد . فما كان من غالبية الشعراء المجددين الا الامعان في الشكليات ، أو الارتداد بطريقة أو بأخرى الى القديم . وتنتهي هذه المشكلة الى أن الساحة الأدبية القديمة ، كانت تعاني من أزمتين : أزمة (التجديد) في الشعر ، وأزمة (التوجيه والريادة) في النقد .

---

(١) بين كثير من الدارسين المعاصرين حقيقة موقف الآمدي هذا ، وفي مقدمة هؤلاء ، طه احمد ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ١٧٨ . والدكتور محمد مندور ، النقد المنهجي ص ١٤٨ . وبين بعض الدارسين موقف الآمدي وانتقدوه ، ومن هؤلاء محمد ابو حمده ، الامدي وكتاب الموازنة ، ص ٧٧ . والدكتور محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي ، ص ٤١٦ .

الآمدي ومشكلة التعصب :

من أهم المشكلات التي تعترض سبيل دراسة كتاب (الموازنة) ، تلك المشكلة التي أثارها بعض القدماء ، ونعني بها مشكلة تعصب الآمدى للبحتري على أبي تمام .

وأول حديث مفصل عن هذه التهمة الخطيرة نجده عند ياقوت الحموى الذى يقول عن كتاب الآمدى : " وهو كتاب حسن وان كان قد عيب عليه في مواطن منه ، ونسب الي الميل مع البحتري فيما أورده ، والتعصب على أبي تمام فيما ذكره . والناس فيه بعد على فريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري وغلبة حبهم لشعره ، وطائفة أسرفت التقبيح لتعصبه ، فانه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مرذول البحترى ولعمري ان الأمر كذلك ، وحسبك أنه بلغ في كتابه الي قول أبي تمام :

(أصم بك الداعي وان كان أسمعا)

وشرع في اقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين . فتارة يقول : هو مسروق ، وتارة يقول : هو مرذول ، ولا يحتاج المتعصب الى أكثر من ذلك ، الي غير ذلك من تعصباته . ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام ".(1)

ورغم أن حديث ياقوت الحموى هذا يعد صورة جد موجزة ، لما تركه كتاب الموازنة من أثر في نفوس القدامى ، فلا شك أن ما يهمنا منه هو موقف الطائفة الثانية التي أشارت بأصابع الاتهام الى الآمدي . على أن الملاحظ هو أن ياقوتا قد أهمل حجج هذه الطائفة ، وفضل أن ..

---

(1) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧ — ٨٨

يستأثر بزعامتها ، وأن ينطق بلسانها .

واذا كانت حجة ياقوت التى قدمها بين يديه ، لاتتجاوز ادعاءه على الآمدى بأنه زيف قول أبى تمام :

(أصم بك الداعى وان كان أسمعا)

وأنه قال فيه كذا كذا — فلا شك أن العودة الى كلام الآمدى فى الموازنة هى أفضل منطلق لوضع هذه الحجة على بساط الفحص والمناقشة .

ان الآمدى لم يقل فى بيت أبى تمام هذا أكثر من قوله : " وقال سفيان بن عبد يغوث النصرى :

صممت له أذناى حين نعيته

ووجدت حزنا دائما لم يذهب

أخذه الطائى فقال :

أصم بك الداعى وان كان اسمعا

واصبح مغنى الجود بعدك بلقعا (1)

هذا كل ما قال الامدى حيال بيت أبى تمام ، وهو قول لا ينطوى على أكثر من أن هذا البيت مأخوذ من بيت شاعر آخر . فأين التزييف ، والترذيل ... مما ادعى ياقوت على الامدى ؟! وهل فى حكم ناقد قديم على بيت من الشعر بأنه مأخوذ من بيت آخر شىء من العصبية ؟! وأخيرا هل يصلح مثل هذا الاتهام الباطل الضعيف أن يكون مغمزا فى كتاب عظيم مثل كتاب الموازنة ؟!

على أننا نعتقد أن الخطورة فى اتهام الآمدى بالتعصب لا توجد عند ياقوت ولا أضرابه ممن ليس لهم موطىء قدم فى نقد الشعر ، وانما توجد عند أنداد الآمدى ، أو من هم فى حكم أنداده من كبار الأدباء .

---

(1) الموازنة : ج ١ ص ١٠٣

ففى هذا الجانب يمكن أن نقف عند الشريف المرتضى الذى يتضح من كتابه (طيف الخيال) أنه كان مولعا بتتبع سقطات الآمدى ، ومناقشته فى أكثر من موضع ، وان كان لم يجهر بتعصبه على أبى تمام الا فى موضع واحد .

ففى هذا الموضع يقول المرتضى : " فأما طعن الآمدى على الأبيات الميمية التى لأبى تمام ودعواه أنه لا حلاوة لها ولا طلاوة فمن قبيح العصبية ".(١)

والأبيات المعنية بهذا القول هى قول أبى تمام :

استزارته فكرتى فى المنام
فأتانى فى خفية واكتتام

الليالى أحفى بقلبى اذا ما
جرحته النوى من الأيام

يالها لذة تنزهت الأ ر
واح فيها سرا من الأجسام

مجلس لم يكن لنا فيه عيب
غير أنا فى دعوة الاحلام

واذا كان تعليق الآمدى على هذه الأبيات هو قوله : " ليس لهذه الأبيات حلاوة ولا عليها طلاوة ".(٢) فان من الانصاف أن نقول ان الذوق الأدبى السليم يهدى الى عكس ما كان يرى الآمدى فيها . ولكننا مع هذا لا نذهب الى ما ذهب اليه الشريف المرتضى ، فنحمل نبوء ذوق الآمدى عن تذوق هذه الأبيات محمل العصبية على أبى تمام .

---

(١) طيف الخيال : ص ١٩
(٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٩

وفي تحقيق هذه المسألة المهمة ، لابد أن نقول ان ذوق الآمدى الذى غذى بعيون الشعر العربى ، وما يغلب على هذا الشعر من سحر الكلمة ، وبلاغة العبارة ، وسطحية الفكرة الشعرية — لم يعد في امكانه أن يتسع لما يمكن أن يكون جديدا فى الشعر كقطعة أبى تمام تلك . ومعنى هذا أن فى أبيات أبى تمام قيما فنية كانت جديدة ، وغير مألوفة لذوق الآمدى . وفى مقدمة هذه القيم (التحليل الشعرى) للفكرة الشعرية ، والتركيز على (التشخيص) . فالتحليل ماثل فى تحليل زيارة طيف الخيال فى البيت الأول تحليلا يكاد يكون علميا . كما هو كذلك فى البيت الثالث من حيث أن سر اللذة هو انفصال الروح عن الجسد . وأما التركيز على التشخيص فهو أوضح ما يكون فى سائر أبيات القطعة . فالليالى ، والنوى ، والأرواح ، كل أولئك عناصر فنية مشخصة ، تنأى بالشعر عن التلقائية المألوفة فى غالب الشعر العربى .

ومهما كان موقف الآمدى من أبيات أبى تمام ، فلا شك أنه كان صادقا مع نفسه ، مخلصا لمبدئه فى نقد الشعر ، فهو لم يحكم الا بما أملاه عليه ذوقه الأدبى . ولو حكم بغير ذلك لما استحق منا الا صفة الناقد المزيف ، ولكانت نظرته الى الشعر نظرة جامدة مجردة من الرواء والحياة .

واذا تجاوزنا موقف الشريف الرضى من الآمدى ، لا يمكن أن نجد عند القدماء الا مواقف قد تدل على كراهية للآمدى ، أكثر مما تدل عليه من محاولة لتفهم موقفه النقدى .

من ذلك مثلا ما ادعاه ابن المستوفى (القرن السابع الهجرى) الذى يقول : " أظن الآمدى فى تعصبه على أبى تمام كان يضع فى شعره أبياتا مفسودة ليردها عليه " (1) . ومثل هذه التهمة القبيحة ... نرى أنها لاتليق

---

(1) ديوان أبى تمام شرح التبريزى : ج ١ ص ٣٤٦ (حاشية) .

برجل استطاع أن يؤلف كتاب الموازنة . ان عظمة الآمدي وعبقريته العملاقة ترتفع به كثيرا عن مثل هذه الصغائر !! هذا فضلا عن أن تهمة ابن المستوفى لم تقم الا على الظن وان بعض الظن اثم .

والخلاصة أن الآمدي سلك الى الموازنة منهجا قويما ، مدعما بالوسائل العلمية الجادة ، وأنه قاضي الشاعرين على أسس النقد العربي التي كانت سائدة في عصره . واذا كان بعض القدماء قد فهم من بعض نقد الآمدي أنه كان ينصر التعصب على أبي تمام ، فان ذلك خطل من الرأي ... فقد كان الآمدي ناقدا نزيها منصفا ، وان كانت أسسه النقدية قاصرة عن مجاراة المجددين من الشعراء وفي مقدمتهم أبو تمام ، ولا شك أن ثمة فرقا كبيرا بين التعصب الذي يدفعه هوى النفس ، ويمليه الحقد البغيض ، وقصور معرفة الناقد أو جهله بحقيقة أو جملة حقائق . فالأول هو الذي يلام فيه الناقد ، أما الثاني فتكفي فيه المناقشة والتصحيح .

٢- الموازنة بين البحتري والمتنبي :

على الرغم من شهرة أبي الطيب المتنبي في تاريخ الشعر العربي ، وعلى الرغم من كثرة الدراسات القديمة التي اهتمت به ، وعالجت الكثير من جوانب شاعريته - فان موضوع موازنته بأبي تمام أو البحتري على نحو ما رأينا عند الآمدي شيء لا وجود له في تاريخ النقد العربي .

واذا كانت هذه الحقيقة قد تعني في صورة من صورها أن فن الموازنات قد آل في العصور المتأخرة الى الضعف والجمود ، فانها لا تعني بالتأكيد أن هذا الفن النقدي قد اندثر نهائيا . ففي القرن السابع الهجري يمكن أن نجد عند ابن الأثير اهتماما جادا بالموازنة ، خاصة بين كبار الشعراء ، كموازنته بين أبي تمام والمتنبي ، وموازنته بين البحتري والمتنبي أيضا ، وموازنته بين البحتري والشريف الرضي .

على أن الملاحظ على ابن الاثير هو أنه قد قنع في اجراء بعض موازنته تلك بالوقوف عند حدود الأساليب القديمة في الموازنة ، كأن يعرض بعضا من الخصائص الفنية التي امتاز بها أبو تمام ، ثم ما يقابل ذلك من خصائص فنية عند البحتري ، أو عند المتنبي . وربما عرض خصائص الشعراء الثلاثة في مقام الموازنة بينهم جميعا (1) .

واذا كان هذا اللون من الموازنات لا يبعد كثيرا عن موازنات القرن الثالث الهجري الساذجة ، فليس معنى ذلك أن ابن الأثير كان خلوا من كل أصالة في هذا الفن ، وأنه لم يصنع أكثر من اعادة القول فيما فرغ منه السابقون . ذلك أن عنده لونا آخر من الموازنة ، يقوم على مواجهة نصين من الشعر يتناولان موضوعا واحدا ، ثم المفاضلة بينهما . فهذا الجانب هو الجانب

---

(1) انظر : المثل السائر : ج ٣ ص ٢٧٤

الجديد عند ابن الأثير ، أو على الأقل هو الجانب الذي يمكن أن يكشف عن أصالته ، ومحاولاته الجادة في بحث فن الموازنة . على أننا نرى أن واجب البحث العلمي يفرض علينا ألا نواجه موازنات هذا الناقد قبل أن نلم بمنهجه في فن الموازنات ، ومقاييسه النقدية ، لاسيما اذا كانت مثل هذه الأمور سوف تترك أثرها الواضح في تطبيقه العملي .

منهج ابن الأثير في الموازنة ومقاييسه النقدية :

يقول ابن الأثير في بسط منهجه :

" أما المفاضلة بين الشعراء فان الاختلاف فيها كثير . وكل يذهب الى مايدعوه اليه نظره ، والأكثر يرى ألا مفاضلة الا بين المعاني المتفقة ، ويقولون كيف يمكن المفاضلة بين المعاني المختلفة !! ويضربون لذلك أمثلة ، وأنا أشير الى بعض أقوالهم بمثال أورده وهو أنه اذا جيء بقول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا

لدى وكرها العناب والحشف البالي

وقول النابغة :

ولست بمستبق أخا لا تلمه

على شعث ، أي الرجال المهذب ؟

قالوا هذان البيتان لا يمكن المفاضلة بينهما ، لأنهما اشتملا على معنيين مختلفين فهذا حسن في بابه ، (وهذا حسن في بابه)[1] . وأما أن يقال هذا أفضل من هذا فلا ، لأن التفاضل انما يظهر بالاشتراك في صفة واحدة . وهذا المذهب عندي فاسد ، لأنه يؤدي الى ترك المفاضلة بين الجيد والرديء من الكلام اذا اختلف المعنى فيهما حتى اذا انسد هذا

---

(١) ما بين المعقوفتين زيادة يقتضيها السياق .

الباب تعدى الى كلام الله تعالى ، فلا يقال اذن : انه أفضل من غيره ، لأنه لا اتفاق بينهما فى المعنى .

والمذهب الصحيح الذى يثبت على محك النظر أن المفاضلة تقع بين الكلامين ، سواء أكانا متفقين ، أو مختلفين . أما اذا كانا متفقين فان المفاضلة بينهما ظاهرة مكشوفة كقول بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

وكقول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات غما
وفاز باللذة الجسور

فالحكم بين هذين البيتين وأمثالهما من المعانى المتفقة ، انما يقع فى اللفظ خاصة ... وأما المعانى المختلفة فان الخطب فى المفاضلة بينها كبير ، وهى غامضة دقيقة المسلك ، لأن النظر يقع فيها من جهة اللفظ والمعنى ، وذلك بخلاف المعانى المتفقة فان النظر فيها يقع من جهة اللفظ وحده ، واذا كان الأمر كذلك احتيج فيه الى تحقيق النظر من الجهتين معا ، ومداره على علم البيان الذى هو الفصاحة والبلاغة، فان وجد ميل الى أحد الكلامين حكم له بالفضيلة ".(1)

وأول ما يمكن أن يلاحظ على كلام ابن الأثير هذا ، هو أنه كان يعارض مبدأ الالتزام بالمنهج التقليدى فى الموازنة ، أى الموازنة بين المعنيين المتفقين ، على نحو ما كانت موازنة الآمدى مثلا . ورأيه الخاص — كما اتضح — هو أن الموازنة يمكن أن تصح بين مطلق المعنيين سواء أكانا متفقين أو كانا مختلفين . وفى اعتقادنا أن رأى ابن الأثير هذا

---

(1) الاستدراك : ص ٥٧ — ٦٠

صحيح لا غبار عليه ، وان كنا نرى أن الموازنة بين المعنيين المتفقين سوف تكون أدق وأقرب الى الانصاف ، وذلك بسبب ما بينهما من وحدة .

والى جانب هذا يمكن أن نلاحظ أيضا ادعاء ابن الأثير بأن المفاضلة بين المعنيين المختلفين أكثر غموضا ، وأدق مسلكا . ولاشك أنه لم يوفق في هذا الملحظ مثلما وفق في الأول . ويرجع السبب في ذلك الى خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى . بل ان هذا الخطأ هو الذى أدى بابن الأثير الى الادعاء بصعوبة الموازنة بين المعنيين المختلفين ، فقد كان يعتقد أننا في حالة اتفاق المعنيين لانستخدم الا مقاييس اللفظ فقط . أما في حالة اختلاف المعنيين فيلزمنا مقياس آخر للمعنى ، وبطبيعة الحال من يقوم بعملين ليس كمن يقوم بعمل واحد فحسب !!

ليس هذا وجه الصعوبة في المفاضلة بين المعنيين المختلفين في نظره فحسب ، بل ان هناك وجها آخر أشد غموضا فيما يبدو ، هو أن مقياس اللفظ مقياس موضوعي ، أو هو أقرب الى الموضوعية ، في حين أن مقياس المعنى لا يتصف بذلك . فالناقد الحاذق هو من يستطيع أن يقيس المعنى ويحدد قيمته !!

ومن الطبيعي بعد ذلك أن ينعكس هذا الأثر السيء لخطأ ابن الأثير في الفصل بين اللفظ والمعنى على تطبيقه العملي في الموازنة ، خاصة اذا كان بين البيتين اختلاف ، أو ما يشبهه الاختلاف في المعنى . ولعل أقرب الأمثلة الينا الآن ما نراه في موازنته بين بيت امرئ القيس ، وبيت النابغة اللذين مرا بنا آنفا .

فقد كان حكم ابن الأثير بينهما هو قوله :

" معدلة الحكم تقضي أن بيت النابغة أفضل ، لأنا اذا نظرنا الى لفظيهما

ومعنييهما وجدناهما من جهة اللفظ سواء ... وأما من جهة المعنى فان بيت النابغة أفضل ، وذلك لأنه تضمن حكمه تعرب عن تجربة الاخوان ، فيتأدب بها الغر الجاهل ، ويتنبه لها الفطن الأريب ، والناس أحوج الى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس ، وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى ، وليس سوى ذلك ، وبيت النابغة حكمة مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق (١) ".

هكذا اذن يترك مبدأ الفصل بين اللفظ والمعنى أثره المشين على مفاضلة ابن الاثير هذه . بحيث أدى به الأمر الى تقويم بيت امرئ القيس هذا التقويم السانج ، أو قل بحيث أدى به الأمر الى ازالة الفواصل بين الشعر النتاج الابداعي الخالص ، والنثر النتاج الفكري الصرف . ومن الطبيعي والحالة هذه الا تطالعنا هذه المفاضلة باكثر من الجمود النظري في التعامل مع الشعر الذي يبدو أن أظهر مميزاته هو الاخفاق في ادراك الخيال الشعري ودوره في خلق الصور الفنية .

وعلى أية حال لم ينته منهج ابن الأثير الى هذا الحد فحسب وانما نجد له رأيا جديدا في الموازنة ، هو ما عبر عنه بقوله :ـ

" وهاهنا مفاضلة غير هذه ، وهي أن ننظر الى قصيدتين لشاعرين ، ونختار جيد هذه وجيد هذه ، فما كان جيده أكثر بالنسبة الى رديئه حكم له بالفضيلة . أو أن ننظر في ديوان هذا وديوان هذا ويجري الأمر على ما تقدم في قصيديهما ، ومثال ذلك أن يكون لأحدهما خمسة الآف بيت منها أربعة الآف جيدة ، وديوان الآخر ستة الآف منها أربعة الآف جيدة فالفضيلة المحكوم بها في هذا المقام لصاحب الخمسة دون الستة (٢) ".

---

(١) الاستدراك : ص ٦٠
(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠

واذا كان منهج ابن الأثير الأول قد انطوى على خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى ، وما اتصل بذلك من جمود وحرفية ، فان في منهج ابن الأثير هذا وجها جديدا هو (النزعة الاحصائية) ، وهي لا تقل سوءا عن نزعة الفصل بين اللفظ والمعنى .

على أن ناقدنا هذا ربما استشعر شيئا من فساد مبدأ الاحصاء هذا ، فعاوده الرشد قائلا : " ان هذه المفاضلة مجازية لأن الأقوال لاتكال بالقفزان ، وتحشى بها الغرائر ، فرب بيت واحد يعدل مائة بيت "(١).

ونكاد ننتهي الى أن منهج ابن الأثير في الموازنة منهج جامد لايكاد ينبض بحياة . بل ما ألصقه بالمنطق والحساب ، وما أبعده عن الفن والذوق . ولكن ياترى هل في الامكان معرفة السبب الذي آل بمنهج ابن الأثير الى هذا الجمود ؟ لقد تطوع بعض الباحثين فرد ذلك الى محاولة الرجل الظهور بمظهر من يعرف المنطق والحساب ، والأخذ بحظ من الثقافة الأجنبية رغم عدم اطلاعه عليهما (٢).

ويغلب على الظن أن هذا التحليل بعيد عن الصواب ، فضلا عن أن ابن الأثير لم يطلع على ثقافة أجنبية كما أكد الباحث ، فانه كان يهاجم بضراوة بالغة كل ما هو أجنبي ، أو غريب على الأدب العربي (٣).

وفي اعتقادنا أن التعليل السليم لجمود منهج ابن الأثير لابد أن ينظر فيه من جهة تفكير الرجل أولا ، وما يغلب عليه من ثنائية اتضحت معنا في فصله الحاد بين اللفظ والمعنى ، ثم من جهة حرفة ابن الأثير العلمية ان صح هذا التعبير ، فالمعروف عنه أنه كان كاتبا محترفا . ويبدو أن من لوازم

---

(١) الاستدراك : ص ٦١
(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، احسان عباس ، ص ٦٠٠
(٣) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد ، د. محمد زغلول سلام ، ص ٢٥٠ .

الكتابة في عصره أن يتدرب الكاتب تدريبا مكثفا على (حل الأبيات الشعرية)، وابن الأثير نفسه يبسط لنا في كتابه (المثل السائر) منهجا تعليميا في كيفية حل أبيات الشعر واستخراج مكوناتها الفكرية . بل انه يعد رائدا في هذا الباب ، لاسيما أنه مؤلف كتاب (حل المنظوم ووشى المرقوم)[1]، وهو تطبيق عملى لهذا المبدأ . فعلى ضوء هذه النزعة النثرية الغريبة يمكننا أن نجد كل ما يبرر ولع ابن الأثير بتتبع الأبيات الشعرية واحصائها عددا ، واستشعار قيمها النثرية الفكرية على حساب قيمها الأصلية ، ونحنى بها القيم الفنية والجمالية .

الموازنة التطبيقية بين قصيدة البحترى وقصيدة المتنبى :

تدخل الموازنة بين قصيدة البحترى في وصف الأسد ، وقصيدة المتنبى تحت ذلك الفرع من السرقات الذى سماه ابن الأثير (اتحاد الطريق واختلاف المقصد)[2] . أى يكفى في اقامة الموازنة بين قصيدتين أن تدورا حول موضوع واحد ، ثم لا يمنع بعد ذلك أن تختلف المعانى الجزئية في كل قصيدة عنها في الأخرى ، حسب تناول كل شاعر للموضوع .

فمما جاء به ابن الأثير للبحترى في وصف الأسد قوله[3] :

وما تنقم الحساد الا أصالة

لديك وعزما أريحيا مهذبا

---

(١) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد الأدبى ، ص ٧١
(٢) انظر : فصل السرقات ص :
(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ . والقصيدة في ديوان البحترى ج ١ ص ١٩٦ .

وقد جربوا بالأمس منك عزيمة

فضلت بها السيف الحسام المجربا

غداة لقيت الليث والليث مخدر

يحدد نابا للقاء ومخلبا

اذا شاء غادى عانة أو غدا على (١)

عقائل سرب أو تقنص ربربا

شهدت لقد أنصفته حين تنبرى

له مصلتا عضبا من البيض مقضبا

فلم أر ضرغامين أصدق منكما

عراكا اذا الهيابة النكس كذبا

هزبر مشى يبغى هزبرا وأغلب (٢)

من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا

أدل بشغب ثم هالته صولة (٣)

رآك لها أمضى جنانا وأشغبا

فأحجم لما لم يجد فيك مطمعا

وأقدم لما لم يجد عنك مهربا

فلم يغنه أن كر نحوك مقبلا

ولم ينجه أن حاد عنك منكبا

حملت عليه السيف لا عزمك انثنى

ولا يدك ارتدت ولا حده نبا

---

(١) العانة : جماعة حمر الوحش . والربرب : جماعة بقر الوحش .
(٢) الهزبر : الأسد . الأغلب : القصير الرقبة .
(٣) أدل : اجترأ . الشغب : الجلبة .

ومما جاء لأبي الطيب في قصيدته قوله :(١)

أمعفر الليث الهزبر بسوطه

لمن ادخرت الصارم المصقولا

ورد اذا ورد البحيرة شاربا

ورد الفرات زئيره والنيلا

متخضب بدم الفوارس لابس

في غيله من لبدتيه غيلا

ما قوبلت عيناه الا ظنتا

تحت الدجى نار الفريق حلولا

في وحدة الرهبان الا أنه

لا يعرف التحريم والتحليلا

يطأ الثرى مترفقا من تيهه

فكأنه آس(٢) يجس عليلا

ويرد عفرته(٣) الى يافوخه

حتى تصير لرأسه أكليلا

قصرت مخافته الخطا فكأنما

ركب الكمي جواده مشكولا

ألقى فريسته وزمجر دونها

وقربت قربا خاله تطفيلا

فتشابه الخلقان في اقدامه

وتخالفا في ذلك المأكولا

---

(١) المثل السائر : ج ٣ص٢٨٥ — ٣٨٦ • وانظر : شرح ديوان المتنبي المنسوب للعكبري : ج ٣ ص ٢٣٢
(٢) الأسى : الطبيب •
(٣) العفرة : لبدة الأسد • اليافوخ : الرأس •

أسد يرى عضويه فيك كليهما

متنا أزل (١) وساعدا مفتولا

ما يزال يجمع نفسه فى زوره

حتى حسبت العرض منه الطولا

وكأنما غرته عين فادنى

لا يبصر الخطب الجليل جليلا

أنف الكريم من الدنية تارك

فى عينه العدد الكثير قليلا

والضار مضارى (٢) وليس بخائف

من حتفه من خاف مما قيلا

خذلته قوته وقد كافحته

فاستنصر التسليم والتجديلا

سمع ابن عمته (٣) به وبحاله

فمضى يهرول منك أمس مهولا

وأمر مما فر منه فراره

وكقتله ألا يموت قتيلا

تلف الذى اتخذ الجراءة خلة

وعظ الذى اتخذ الفراق خليلا

---

(١) الأزل : الأملس القليل اللحم .
(٢) مضارى : محرق ومؤلم .
(٣) ابن عمته : أسد آخر .

وكان حكم ابن الأثير بين الشاعرين في هاتين القطعتين : " هو أن معاني أبي الطيب أكثر عددا ، وأسد مقصدا . الا ترى أن البحتري قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى ، ولم يأت بشيء سوى ذلك . وأما أبو الطيب فانه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله :

أمعفر الليث الهزبر بسوطه

لمن ادخرت الصارم المصقولا

ثم انه تفنن في ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ، وفي هيئة مشيه واختياله ، ووصف خلق بخله مع شجاعته ، وشبه به الممدوح في الشجاعة ، وفضله عليه بالسخاء . ثم انه عطف بعد ذلك على ذكر الأنفة والحمية التي بعثت الأسد على قتل نفسه بلقاء الممدوح . وأخرج ذلك في أحسن مخرج ، وأبرزه في أشرف معنى . واذا تأمل العارف بهذه الصناعة أبيات الرجلين عرف ببديهة النظر ما أشرت اليه .

والبحتري وان كان أفضل من المتنبي في صوغ الألفاظ وطلاوة السبك ، فالمتنبي أفضل منه في الغوص على المعاني ، ومما يدلك على ذلك أنه لم يعرض لما ذكره بشر في أبياته الرائية ، لعلمه أن بشرا قد ملك رقاب تلك المعاني واستحوذ عليها ، ولم يترك لغيره شيئا يقوله فيها ، ولفطانة أبي الطيب لم يقع فيما وقع فيه البحتري من الانسحاب على ذيل بشر ، لأنه قصر عنه تقصيرا كثيرا ، ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب عن سلوك هذه الطريق ، وسلك غيرها فجاء فيما أورده مبرزا "(١) .

هذه موازنة ابن الأثير بين البحتري وأبي الطيب في وصف الأسد .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

وبادئ ذي بدء فان هذه الموازنة تصور اجتهاد ابن الأثير الجاد في هذا اللون التطبيقي من الموازنات ، ففضلا عن أن هذه الموازنة تكاد تكون فريدة بين موازنات النقد العربي ، من حيث أنها تقوم على مواجهة نصين كاملين من الشعر — فضلا عن ذلك جاءت في مسلكها العام أقرب ما تكون الى المنهجية النقدية ، لا سيما أن أحكامها الفنية لم تظهر الا في سياق من التعليلات ، والاشارات التحليلية الى مضامين النصين .

واذا كانت هذه قراءة أولى ، فان قراءة ثانية يمكنها أن تكشف لنا عيوب هذه الموازنة ، ومواطن القصور فيها ، ولا نود أن نتوسع في هذا الجانب ، وانما يكفي أن نقف أمام جانبين هامين فقط : —

الجانب الأول : ويتضح في انعكاس منهج ابن الأثير على هذه الموازنة ، وجمود مقاييسه النقدية فيها . وأول ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو مبدأ ثنائية اللفظ والمعنى الذي أثر تأثيرا واضحا على الحكم النهائي فيها ، وهو تقدم البحتري في الألفاظ ، وتقدم المتنبي في المعاني . ففي اعتقادنا أن مثل هذا الحكم لا قيمة له ، خاصة في الموازنة التطبيقية التي يقف فيها الناقد أمام نصين أدبيين ، أو تجربتين شعريتين تتفاعل خلالهما كل وسائل الأداء الشعري بحيث يصبح من المستحيل تقويم اسلوب البحتري بعيدا عن معانيه ، أو تقويم معاني المتنبي بعيدا عن أسلوبه .

ومما يتصل بأثر منهج ابن الاثير في هذه الموازنة ، نزعة (الاحصاء) التي أشرنا اليها من قبل عند الحديث عن منهجه . فقد لازمت هذه النزعة ناقدنا في موازنته هذه ، بل انها الأساس الذي قدم عليه المتنبي . ذلك أن معانيه كما كان يرى ابن الأثير (أكثر عددا) ، فقد وصف صورة الأسد ، وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ووصف مشيه واختياله ، ووصف بخله .... الخ .

واذا كنا نوافق ابن الأثير في أن المتنبي قدم لنا سلسلة طويلة من الصور عن الأسد في أحواله المختلفة ، فاننا نرى أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا تجويد المتنبي الفني لرسم هذه الصور ، وابداعه في تلوينها ، بحيث جاءت كل صورة فريدة في مضمونها ، وفي دقتها وحيويتها . هذا عن الجانب الأول في موازنة ابن الاثير .

أما الجانب الثاني : فانه يتصل بالناحية العلمية التوثيقية في الموازنة ، وفي هذا مسألتان على قدر كبير من الأهمية ، وكلتاهما تتعلق بقصيدة البحتري .

والمسألة الأولى : هي ادعاء ابن الأثير أن البحتري (قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح ... ولم يأت بشيء سوى ذلك) .

لقد تسرع ابن الأثير في هذا الحكم ، ولم يحقق هذه المسألة تحقيق الناقد الأمين . ذلك أن في قصيدة البحتري هذه خمسة أبيات ، أخلصها البحتري لوصف الأسد وهي قوله (١) :

يحصنه من نهر (نيزك) معقل
منيع تسامى غابه وتأشبا

يرود مغارا بالظواهر مكثبا
ويحتل روضا بالأباطح معشبا

يلاعب فيه أقحوانا مفضضا
يبص وحوذانا على الماء مذهبا (٢)

اذا شاء غادى عانة أو غدا على
عقائل سرب أو تقنص ربربا

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٩٩
(٢) الأقحوان والحوذان : نوعان من الزهر .

يجر الى أشبالــــه كـل شــــارق

عبيطـا مدمـى أو رميـلا مخضبـا (١)

ولكن ابن الأثيـر لم يذكر هـذه الأبيات فيما ذكر من قطعة البحتـري ، اللهـم الا البيت الرابـع من هـذه القطعـة ، وهو مع ذلك خاص بوصف الأسد

كيـف يهمل ابن الأثيـر مثـل هـذه الأبيات ، ثم يطعـن في قصيـدة البحـتري ، ويدعي أنها كانت قاصرة على وصـف الممدوح فقط ؟! لن يكون الجواب علـى أسوأ الظن ، بل نقول ربما اعتمد الناقد على ذاكرته فقط ، فسقطت تلـك الأبيات من حساب الذاكـرة . ولكـن مع ذلك يظـل اعتماد الناقد على ذاكرتـه منفـزا في منهجـه العلمـى ، لاسيما اذا أدى بـه الى مثـل هـذا المزلق .

وقبـل أن ننهـى هـذه المسألـة نقول ان أبيات البحـتري المهملة فـى وصـف الأسـد لا تطاول أبيات المتنبـى ، ولوكان الأمر كذلك ، لأمكنا أن نقول ان ابن الأثير كان يضمر شيئا من التعصـب على أبـى عبادة البحـتري .

أما المسألـة الثانية : فانها تتعلـق باتهام ابن الأثيـر للبحـتري بأنـه انسحـب على ذيل (بشـر) !! وهـو يعنى بهـذا أن البحـتري اقتفـى أثـر شاعـر متقدم وتأثـر به في وصـف الأسـد ، بل ان ابن الأثيرفصـل هـذا الاتهام في موضـع آخـر ، حيث قال :

" أما البحـتري فانه ألم بطرف مما ذكره بشر بن عوانة في أبياته الرائيـة التي أولها :

أفاطـم لو شهـدت ببطن خبـت

وقد لاقـى الهزبـر أخـاك بشـرا

وهـذه الأبيات من النمط العالي الذي لم يأت بمثله ، وكل الشعراء لم تسـم

---

(١) العبيط : الذبيحـة تذبح من غير علـة ؛ الرميل : الملطخ بالدم .

قرائحهم الى استخراج معنى ليس بمذكور فيها ، ولولا خوف الاطالة لأوردتها بجملتها ..." (١). والحقيقة أن تاريخ الشعر العربي لم يعرف شاعرا باسم بشر بن عوانه ، وليس هذا الشاعر الا من الشخوص الخيالية التي جاد بها خيال بديع الزمان الهمذاني مؤلف المقامات المعروف .

ففي مقامات البديع مقامة أدبية تعرف بالمقامة (البشرية) ، وهي قصة (بطولية غرامية) ، تصور مثالية النبل العربي الذي كان يجمع بين الحب والبطولة . وقد دارت حوادث هذه القصة حول شخص بشر هذا الذي سماه البديع بشر بن عوانة العبدي ، ووصفه بأنه من صعاليك العرب . وقد أورد البديع في هذه المقامة كثيرا من الشعر موزعا على شخوص القصة ، فكان من نصيب بشر بطل القصة هذه القصيدة الرائية التي نوه بها ابن الأثير بعد أن ذكر مطلعها . وهي تقع في أربعة وعشرين بيتا ، كلها في وصف الأسد ومنازلته والتغلب عليه (٢) .

والقصيدة — فيما يغلب على الظن — من نظم البديع الهمذاني ، فهي أبعد ما تكون عن الانتساب الى شاعر متقدم ، فضلا عن أن تكون لشاعر أعرابي صعلوك (٣) . بل ان روح بديع الزمان الدرامية واضحة في هذه القصيدة وضوحا بينا ، فهي عبارة عن (حدث) يتسلسل في احكام قصصي ، وليس في خطرات شعرية . هذا بجانب النزعة (الحوارية) التي يمكن ملاحظتها في تكرار بعض عبارات الحديث العادي ، مثل تكرار عبارة (قلت له) أكثر من مرة .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٤

(٢) انظر : مقامات بديع الزمان الهمداني : ص ٢٥٠

(٣) راجع الخصائص الفنية للشعراء الصعاليك في كتاب الدكتور يوسف خليف (الشعراء الصعاليك) ص ٢٥٩ وما بعدها .

أما أسلوب القصيدة فليس فيه أى مظهر من مظاهر فطرية اللغة العربية ، كتلك الألفاظ الخشنة ، والصور الواقعية الغريبة التى كانت كثيرة الشيوع فى شعر الأعراب الصعاليك (١) . وكل ما هنالك اذن هو أسلوب رخو ولغة نثرية ، أقرب ما تكون الى لغة الحديث العادى منها الى لغة الشعر .

واذا صح أن البديع هو ناظم هذه القصيدة ، فانه من الراجح أنه لم يباشر نظمها الا بعد أن استلهم أكثر ما قيل من قبل فى وصف الأسد ، وعلى رأس ذلك كله قصيدة البحتري . ولعل هذا هو ما أوقع ابن الأثير في الخلط حينما قال فيما مر بنا (وكل الشعراء لم تسم قرائحهم الى استخراج معنى ليس بمذكور فيها) ، فالقصيدة اذن من موقعها الزمنى المتأخر (أواخر القرن الرابع الهجرى) عبارة عن تلخيص لكثير من معاني فحول الشعراء المتقدمين فى وصف الأسد .

وعلى سبيل المثال خذ قول البحتري :

هزبر مشى يبغى هزبرا وأغلب
من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا

وخذ هذا البيت المنسوب الى بشر :

اذن لرأيت ليثا زار ليثا
هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

فمثل هذا البيت استيحاء لبيت البحترى ، ولكن من غير أصالة تذكر . ثم تأمل بعد الفرق بين لغتى البيتين ، اللغة الشعرية البلاغية فى بيت البحترى ، خاصة فى عبارة (يغشى باسل الوجه) ، واللغة النثرية العادية فى البيت المنسوب الى "بشر" ، خاصة فى استخدام

---

(١) انظر : الشعراء الصعاليك ، د . يوسف خليف ، ص ٣١٢ وما بعدها .

فعلى (زار) و (لاقى) .

وبعد ، لعل فيما سقناه من أدلة ما يكفي في أن نرجح أن هذه القصيدة منحولة ، نحلها البديع لشاعر لا وجود له في الواقع . وأنها على هذا الأساس قيلت بعد البحتري بفترة طويلة ، بل استوحى ناظمها بعض معاني قصيدة البحتري . وفي هذا ما يدفع اتهام ابن الاثير الموجه للبحتري ، ويحفظ له كامل أصالته في قصيدة وصف الأسد .

٣ــ الموازنة بين البحتري والشريف الرضي :

مثلما وازن ابن الاثير بين قصيدة البحتري والمتنبي في وصف الأسد ، وازن كذلك بين قصيدة للبحتري ، وقصيدة للشريف الرضي في وصف الذئب .

والحقيقة أنه لا جديد عند ابن الأثير في هذه الموازنة ، لا في أحكامها ولا في مقاييسها ، فهي تكاد تكون صورة من سابقتها . وخلاصة رأي ناقدنا هنا قوله : " أما البحتري فانه أشعر في وصف حاله مع الذئب ، وأما الشريف فانه أشعر في وصف الذئب نفسه ".[1]

واذا سألنا لماذا كان الشريف أشعر في وصف الذئب ؟ كان الجواب حاضرا ، وهو أن الشريف الرضي كان " ... أبلغ في وصفه حتى لم يغادر شيئا الا ذكره ، الا ترى أنه وصف جوعه ، وانفراده بالبلقع من الأرض ... ووصف قلة نومه ... ثم انه وصف ادراكه ، وحسه ، وتيقظه ... "[2]

وهذا المقياس هو المقياس نفسه الذي تقدم على أساسه المتنبي فيما سبق وهو مقياس (الاحصاء) الذي طالما اصطحبه ابن الأثير .

---

(١) الاستدراك : ص ٧٣
(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

واذا كنا قد انتقدنا هذا المقياس في منهج ابن الأثير ، من حيث أنه مقياس جامد ، يصرف نظر الناقد عن تحليل النص ، والتماس مواطن الجمال الأدبي فيه - فلا شك أنه في هذه الموازنة بالذات يثير مشكلة جديدة ، هي ازدواجية موضوع الموازنة .

فاذا كان البحتري أشعر في وصف حاله مع الذئب ، فليس معنى ذلك الا أنه قد انصرف الى الفخر بنفسه في الاجتراء على الذئب ، أكثر من انصرافه الى وصف الذئب نفسه ، على خلاف الشريف الرضي الذي انصرف الى وصف الذئب فحسب ، فكان فيه أشعر من البحتري .

وعلى هذا الأساس ينفلت موضوع الموازنة فنكون أمام شاعرين لم يطرقا موضوعا واحدا ، ولم يتجها وجهة واحدة ، فبينما كان البحتري يفخر بشجاعته ، كان الشريف الرضي يصف . ومن الطبيعي أن تنتهي الموازنة نهاية مزدوجة ، هي أن كلا الشاعرين كان شاعرا ممتازا في موضوعه .

وعلى غير عادة ابن الأثير في الموازنات ، فان في هذه الموازنة قليلا من المواقف التحليلية لبعض أبيات الشريف الرضي ، مثل موقفه أمام قوله :

يروح بين الناظرين اذا التقت

على النوم أطباق العيون الهواجع

فقد علق ابن الاثير على هذا البيت قائلا : " الا أن قول الشريف : (يراوح بين الناظرين) تعبير حلو وبيان حسن "(1) . ومثل وقفته عند قوله أيضا :

اذا فات شيء سمعه دل أنفه

وان فات عينيه رأى بالمسامع

فقد وصف هذا البيت بقوله : انه " وصف بليغ لم ير مثله لغير الشريف "(2).

---

(1) الاستدراك : ص ٧٣
(2) المصدر نفسه : ص ٧٣

ومثل هذه المواقف التحليلية — وهي نادرة عنده — هي التي كان ينبغي عليه أن يلح عليها ، ويتخذها سبيلا الى الموازنة ، فهي أجدى عليه من مقياس (الاحصاء) ، وكيل الأدب بالقفزان كما عبر في بعض المواضع .

ومهما يكن الأمر فان خلاصة الرأى في موازنات ابن الأثير أنها موازنات تطبيقية محدودة ، كان الغرض من ورائها هو الكشف عن مدى شاعرية شاعرين في موضوع بعينه ، وأى الشاعرين كان أشعر في ذلك الموضوع . ورغم قرب هذا المطلب وسهولة مناله ، ورغم وعى الناقد بعملية النقد الأدبى ، واحتياطه في تعليل الأحكام — فقد اخفقت موازناته في تحقيق غايتها ، ولم تنجح ذلك النجاح المرجو ، وما ذلك الا بسبب المقاييس النقدية ، وما انطوت عليه من ازدواجية وجمود .

وخلاصة هذا الفصل — عامة — هي أن البحتري كان محورا من أهم محاور الموازنة في النقد العربي ، فقد وازن النقاد بينه وبين أبي تمام ، وبينه وبين المتنبي ، وبينه وبين الشريف الرضي ، وربما كانت هناك موازنات أخرى لم تصل الينا .

أما طبيعة هذه الموازنات التي تناولت البحتري وأقرانه من الشعراء ، فقد رأينا كيف أنها بدأت بسيطة ساذجة ، ثم اشتدت وقويت فبلغت غايتها على يد الآمدى . غير أن فن الموازنات لم يلبث أن حاق به الموت فترة طويلة من الزمن ، مثلما حاق بغيره من فنون النقد والأدب . وكاد هذا الفن النقدى العظيم أن يندثر نهائيا من تاريخ النقد العربي لولا محاولات ابن الاثير في بعثه من جديد ، وهي وان كانت محاولات ناقد نشيط فانها ليست أكثر من بعث وعودة .

وأما قيمة هذه الموازنات في الكشف عن أصالة البحترى ، وتقويم شاعريته ،

فلا نعتقد أنها قد حققت في جميع صورها ما كانت تصبوا اليه •

ويرجع السبب في ذلك الى صعوبة موضوع الموازنة ، وشدة احتياجه الى مكونات نقدية عالية ، تتجاوز ضيق النطاق ، والجزئية ، والتعصب ، — واختلال المقاييس ، وغير ذلك من مظاهر الضعف • وبعبارة موجزة ، ان الموازنة عمل الناقد العظيم الذي يلخص مستوى أمته الحضاري • وفي اعتقادنا أن غالب النقاد العرب الذين تصدوا لفن الموازنة لم يصلوا الى ذلك المستوى من حسن الاستعداد في بحث مثل هذا الموضوع • حتى الآمدي المثل المشرف في هذا الباب ، كان في بعض جوانبه محصلة لبذور الفساد في الفكر النقدي عند العرب •

واذا كانت هذه نتيجة سلبية ، فانما يخفف من غلوائها أننا لا ننظر الى الموازنة دائما من حيث هي أسس سليمة ، وأحكام مستقيمة ، وانما ننظر اليها أيضا من حيث هي عمل نقدي طموح ، وموقف فكري متناسق ومن هذه الزاوية تظل موازنة الآمدي قمة سامقة في تاريخ النقد العربي حتى ولو لم تترك آثارا ايجابية فيما يتعلق بتقويم شعر الطائيين •

خاتمة ونتائج

حاولت في الصفحات السابقة أن أقدم دراسة ضافية متأنية عن النقد العربي القديم الذي تناول شعر البحتري من جميع زواياه النظرية والتطبيقية .

ففي الفصل الأول من الباب الأول ، حاولت أن أعالج فكرة الطبع والصنعة في الشعر العربي بوجه عام من حيث نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي . وإذا كنت قد حرصت في هذا الفصل على تأكيد فكرة قدم مذهب الطبع في الشعر العربي ، وأنه سابق لمذهب الصنعة ، فقد كنت أيضا حريصا على تأكيد أصالة مذهب الصنعة ، وخلوه من أية مؤثرات أجنبية ، وأنه — حتى في أقصى تطوراته — ليس أكثر من رجعة الى التركيز على بذور الصنعة في بعض الشعر القديم ، وإن كانت هذه الرجعة مدفوعة أساسا بضرب من الاحساس بالتطور ، أو الرغبة في التجديد .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول ، عالجت موضوع الطبع والصنعة في شعر البحتري ، وذلك من خلال تصورات قدامى النقاد . وقد تمكنت في هذا الفصل من رصد ثلاثة اتجاهات نقدية كانت تتنازع مذهب البحتري . الاتجاه الأول : وهو ذلك الذي كان يرى أن شعر البحتري ليس الا امتدادا للشعر القديم . والاتجاه الثاني : وهو نقيض الأول ، اذ كان يرى أن شعر البحتري لا يعدو أن يكون امتدادا لشعر أبي تمام ، وتمثيلا لطريقته في نظم الشعر . والاتجاه الثالث : وهو اتجاه معتدل ، اذ كان يرى أن شعر البحتري مزيج من الطبع والصنعة ، وأن صنعة البحتري أيضا ليست من صنعة أبي تمام في شيء ، وانما هي لون آخر استقاه شاعرنا من فن الكتاب . وقد ناقشت هذه الاتجاهات الثلاثة ، وكشفت عما في الاتجاهين الأولين من التصلب والانحراف عن الموضوعية . وانتهيت الى تقرير الاتجاه الثالث ، ورأيت أنه هو ما ينبغي الأخذ به ، لما فيه من المرونة ،

والاقتراب من الحقائق الفنية الماثلة في شعر البحتري • وقد اعتبرت الكشف عن مصادر صنعة البحتري في هذا الفصل من الحقائق الجديدة التي لم أسبق اليها •

وفي الفصل الأول من الباب الثاني تناولت أراء النقاد في أسلوب البحتري من جميع الزوايا ، اللغوية ، والنحوية ، والبلاغية • وقد ناقشت نقاد البحتري في هذه الجوانب مناقشات عدة مؤيدة بالأدلة العقلية والنقلية • وكانت كل مناقشة من تلك المناقشات — غالبا — ما تسفر عن جلاء موقف ، أو تصحيح وهم ، أو تعديل وجهة نظر • وتناولت في هذا الفصل كذلك موضوع (أثر الطبع والصنعة في أسلوب البحتري) • وقد حاولت في هذا العنوان أن أرصد الخصائص الفنية لأسلوب الشاعر ، مما كان يذكره النقاد مفرقا هنا وهناك ، وأن أعقد الصلات بين تلك الخصائص وطبع البحتري وصنعته • وقد اضطلعت في هذا الجانب بتفسير تلك الخصائص وتحليلها مع التمثيل لها من واقع شعر البحتري •

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ، تناولت آراء النقاد في معاني شعر البحتري ، خاصة تحت مقياسي الابداع ، والصواب والخطأ • وقد ناقشت تحت مقياس الابداع آراء النقاد في ابداع البحتري في وصف الطبيعة ، ووصف طيف الخيال • وناقشت تحت مقياس الصواب والخطأ دعوى أخطاء البحتري في المعاني ، سواء أكان ذلك من حيث علاقة معانيه باللغة ، أو علاقتها بالتقسيم ، والمبالغة • ورغم خطورة قضايا هذا الفصل ، وصعوبة الخوض فيها ، فقد تمكنت من الكشف عن كثير من الأخطاء التي تورط فيها قدامى النقاد ازاء موقفهم من معاني الشعر • من تلك الأخطاء ما يرجع مثلا الى سوء فهمهم لمعنى الابداع في الشعر كاحتكام غالبية النقاد في فن الوصف الى مقاييس الواقع الخارجي ، واهمالهم وجدان الشاعر ودوره في الابداع ، وما نتج عن ذلك من ضآلة تقويم قصيدة البحتري في

وصف الربيع ، وكتشددهم وصلابة مقاييسهم في الابداع الشعرى ، مما أدى ببعضهم الى الحكم برفض ابداع البحترى في وصف الخيل والتقليل من أهميته . هذا الى جانب الكشف عن بعض وجهات النظر ومحاولة تعديلها ، كمسألة ابداع البحترى في وصف طيف الخيال ومبالغة القدماء فيها .

ومن تلك الأخطاء ما يرجع الى قضية الصواب والخطأ في معاني الشعر: كجهل عامة قدامى النقاد بمستويات اللغة بين النثر والشعر ، وتأثير ذلك في فساد أحكام بعضهم على معاني شعر البحترى . وكجهل بعضهم بالقيم الصوتية ودورها الفني في الشعر ، وأثر ذلك في نظرة بعضهم الى تقسيمات شاعرنا .

وفي الفصل الثالث تناولت آراء النقاد في بناء قصيدة البحترى ، وذلك من الناحيتين الموضوعية والموسيقية . ففي الناحية الأولى ناقشت آراءهم في استهلالات الشاعر وتخلصاته وخواتمه . وفي الناحية الثانية ناقشت أبرز ملاحظاتهم على عروضه ، وقوافيه ، والظواهر الموسيقية في شعره . ورغم ضيق نطاق هذا الفصل اذا ما قيس بغيره من فصول هذا البحث ، فقد حاولت أن أثبت خطأ بعض الأفكار الشائعة عن بناء قصيدة البحترى . وعلى وجه التحديد فكرة أن البحترى لا يجيد التخلص من النسيب الى المديح . لقد أثبت خطأ هذا الرأى من خلال ابراز وجهة نظر كانت مغمورة ، وأعني بها وجهة نظر الآمدى ، وهو أدق ناقد فحص هذه الزاوية من شعر البحترى . كما حاولت في هذا الفصل توسيع وجهة نظر القيرواني في تعليل كثرة الزحاف وشيوعه في شعر شاعرنا ، خاصة بعد أن رأيت أنها وجهة نظر فذة وذات مردود ايجابي في تقويم شعر الرجل وتوسيع دائرة تذوقه .

وفي الفصل الأول من الباب الثالث تناولت قضية سرقات البحترى . وقد بدأت ببحث قضية سرقات البحترى من أبي تمام خاصة . ثم تناولت بعد ذلك

سرقاته من سائر الشعراء . وقد تناولت في القضية الأولى جهود نقاد القرن الثالث بما في ذلك بعض الكتب التي ألفت في سرقات البحتري من أبي تمام، ثم جهد الآمدي الذي يعتبر آخر من اهتم بهذه القضية . وتناولت في القضية الثانية جهود ثلاثة من أهم نقاد البحتري في هذا الجانب .

وهؤلاء هم الآمدي ، وأبو هلال العسكري ، وابن الأثير الجزري . واذا كنت قد وقفت في هذا الفصل على كثير من المظاهر الايجابية والآراء السديدة في قضية سرقات البحتري من أبي تمام أو في قضية سرقاته من سائر الشعراء ، فمن المؤسف أن أكثر ما قيل في هذه القضية كان مشوبا بنزعات التعصب وفساد المقاييس النقدية . ومع أنني قد صرفت أكثر جهدي الى الكشف عن تلك المظاهر، ونقد تلك المقاييس ، فقد تمكنت من خلال ذلك من استيضاح أصالة البحتري ، وظهور شخصيته الابداعية في غالب ما أخذه أو تأثر به .

وفي الفصل الثاني من الباب الثالث ، وهو آخر فصول الرسالة ، تناولت قضية الموازنات الأدبية بين البحتري وغيره من كبار الشعراء . وكان الموضوع الرئيسي في هذا الفصل هو الموازنة بين أبي تمام والبحتري . وقد بدأت بموازنات نقاد القرن الثالث الهجري بين الشاعرين . وانتهيت الى أن تلك الموازنات كانت بسيطة في كل مقوماتها المنهجية والتحليلية . وقد أطلت الوقوف بعد ذلك عند ذلك العمل النقدي الشامخ ، وأعني به موازنة الآمدي . فتحدثت عن بواعثها، ومنهجها ، وأسسها النقدية ، وما يمكن أن يؤخذ عليها . وأخيرا وقفت أمام الموازنة بين البحتري والمتنبي ، والموازنة بين البحتري والشريف الرضي ، وهما الموازنتان اللتان أجراهما ابن الاثير في القرن السابع الهجري .

وقد بدأت ببحث منهج هذا الناقد في الموازنة بوجه عام ، وكشفت عن طبيعة مقاييسه النقدية ، وما فيها من اختلال وجمود . ثم تناولت بعد ذلك تينك الموازنتين عرضا وتحليلا ونقدا ، مبينا كيف أن مقاييس ابن الأثير النظرية قد أثرت في موقفه من النصوص الشعرية ، فطبعتها بطابع الجمود والحرفية .

ثبت المصادر والمراجع

أ - مصادر ومراجع باللغة العربية :

١- الابانة عن سرقات المتنبي : للعميدى ، تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف بمصر ١٩٦١م .

٢- أبو بكر الصولي ناقدا : صبحي ناصر حسين ، دار الجاحظ بغداد ١٩٧٥م .

٣- أبو تمام الطائي : نجيب البهبيتي ، دار الفكر ، مكتبة الخانجي ١٩٧٠م .

٤- أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة : محمد أبو حمده دار الحرية للطباعة والنشر بيروت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م

٥- أثر القران في تطور النقد الأدبي : الدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر (الطبعة الثالثة) .

٦- أخبار أبي تمام : لأبي بكر الصولي ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ، ونظير الاسلام الهندى ، المكتب التجاري بيروت .

٧- أخبار البحتري : لأبي بكر الصولي ، تحقيق الدكتور صالح الأشتر ، دار الفكر دمشق ١٩٦٤م .

٨- الأدب وفنونه : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر (الطبعة الثانية) القاهرة

٩- الأدب وفنونه : الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٧٦م .

١٠- أساس البلاغة : للزمخشري ، دار الكتب القاهرة ١٩٧٢م .

١١- الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق حفني شرف ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٨م .

١٢- أسرار البلاغة : للامام عبدالقاهر الجرجاني ، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م .

١٣- الأسس الجمالية في النقد العربي : الدكتور عز الدين اسماعيل دار الفكر العربي القاهرة ١٩٦٨م .

١٤ـ الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبدالحميد يونس ، دار المعرفة القاهرة ١٩٥٨م.

١٥ـ الأسس النفسية للابداع في الشعر خاصة : الدكتور مصطفى سويف ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩م.

١٦ـ أسس النقد الأدبي عند العرب : دكتور أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٦٠م.

١٧ـ الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية (الطبعة السادسة) ١٩٦٦م.

١٨ـ أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية (الطبعة الثامنة) القاهرة ١٩٧٣م.

١٩ـ اعجاز القرآن : لأبي بكر الباقلاني ، تحقيق سيد أحمد صقر . دار المعارف بمصر (الطبعة الثالثة)

٢٠ـ أعلام الكلام : لابن شرف القيرواني ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٤٤هـ ١٩٢٦م

٢١ـ الأغاني : لأبي الفرج الاصفهاني ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الأصلية (دار صعب بيروت)

٢٢ـ الأقصى القريب في علم البيان ، للتنوخي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٢٧هـ

٢٣ـ أمالي المرتضى : للشريف المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب (عيسى الحلبي وشركاه) القاهرة ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م .

٢٤ـ أوهام شعراء العرب في المعاني : أحمد تيمور باشا دار الكتاب العربي مصر ١٣٦٩هـ ـ ١٩٥٠م.

٢٥ـ الباقلاني وكتابه اعجاز القرآن : الدكتور عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٧٣م

٢٦ ـ البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب ، الدكتورة خديجة الحديثي . الطبعة الأولى ـ بغداد ـ ١٣٨٧ ـ ١٩٦٧

٢٧— بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : الدكتور ابراهيم سلامه مكتبة الانجلو ، القاهرة ١٩٥٢م .

٢٨— البيان والتبيين : للجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨م .

٢٩— تاج العروس : للزبيدى ، المطبعة الخيرية ، مصر ١٣٠٦هـ .

٣٠— تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار ، دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٥٦م .

٣١— تاريخ آداب اللغة العربية : جرجس زيدان . دار الهلال القاهرة .

٣٢— تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، ترجمة عبدالحليم النجار (الطبعة الرابعة) دار المعارف بمصر .

٣٣— تاريخ الأدب العربي : ر . بلاشير ، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٣م .

٣٤— تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد ابراهيم . دار الحكمة بيروت .

٣٥— تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الدكتور احسان عباس ، دار الأمانة — مؤسسة الرساله بيروت ١٣٩١هـ ١٩٧١م .

٣٦— تطور الأساليب النثرية : أنيس المقدسي (الطبعة الخامسة) دار العلم للملايين بيروت .

٣٧— تهذيب اللغة : للأزهري ، نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤م .

٣٨— التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : الدكتور بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٣٩٠هـ — ١٩٧٠م .

٣٩— ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : للرماني والخطابي وعبد القاهر ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر ١٣٨٧هـ — ١٩٦٨م .

٤٠— ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : للثعالبي ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار نهضة مصر ١٣٨٤هـ — ١٩٦٥م .

٤١ـ الجمهرة : لابن دريد ، طبعة مصورة ، مؤسسة الحلبي ، القاهرة .

٤٢ـ الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : الدكتور محمود الربداوي ، دار الفكر بيروت .

٤٣ـ حلية المحاضرة : للحاتمي (مخطوط) كلية الآداب جامعة القاهرة .

٤٤ـ الحيوان : للجاحظ ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون مكتبة مصطفى الحلبي (الطبعة الثانية) مصر .

٤٥ـ دائرات المعارف الاسلامية . الترجمة العربية .

٤٦ـ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر القاهرة .

٤٧ـ دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ، عالم الكتب القاهرة ١٩٦٧م .

٤٨ـ دلائل الاعجاز : للامام عبد القاهر الجرجاني تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي مكتبة القاهرة ١٩٦٩م ـ ١٣٨٩هـ .

٤٩ـ دلالة الألفاظ : الدكتور ابراهيم أنيس مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢م

٥٠ـ ديباجات البحتري : لابي المعالي (درويش الطالوى) مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٦٦٥٤ .

٥١ـ ديوان أبي تمام : شرح الخطيب التبريزى تحقيق محمد عبده عزام (الطبعة الثالثة) دار المعارف بمصر .

٥٢ـ ديوان أبي نواس : بشرح الصولي ، مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٤٦٤٠ .

٥٣ـ ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي (الطبعة الثانية) دار المعارف بمصر .

٥٤ـ رسائل أبي العلاء : لأبي العلاء المعري ، المطبعة المدرسية ، اكسفورد .

٥٥ـ الرسالة الموضحة : لابي علي الحاتمي ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ١٩٦٥م .

٥٦— زهر الآداب : للحصرى القيروانى ، ضبط وشرح زكى مبارك مطبعة السعادة مصر ١٣٧٣هـ — ١٩٥٣م ·

٥٧— سر الفصاحة : لابن سنان الخفاجى ، تصحيح وتعليق عبدالمتعال الصعيدى ، مكتبة صبيح ، القاهرة · ١٣٧٢هـ — ١٩٥٣م·

٥٨— شرح الاشمونى (منهج السالك الى ألفية ابن مالك) تحقيق محمد محى الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربى بيروت ١٩٥٥م·

٥٩— شرح ديوان الحماسة : للمرزوقى ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون مطبعة التأليف والترجمة والنشر ،القاهرة ١٣٨٨هـ — ١٩٦٨م·

٦٠— الشعر والتجربة : ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، منشورات دار اليقظه بيروت ١٩٦٣م·

٦١— الشعر الجاهلى : الدكتور سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١م·

٦٢— شعر الحرب فى أدب العرب : الدكتور زكى المحاسنى ، دار المعارف الطبعة الثانية ·

٦٣— الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٩م·

٦٤— الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى : الدكتور يوسف خليف دار المعارف بمصر (الطبعة الثانية)

٦٥— شعر الطبيعة فى الأدب العربى : الدكتور سيد نوفل ، دار المعارف بمصر (الطبعة الثانية) ·

٦٦— الصبغ البديعى فى اللغة العربية : الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٣٨٨هـ· — ١٩٦٩م·

٦٧— الصورة الفنية : دكتور جابر عصفور ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤م·

٦٨— ضرائر الشعر : للقزاز القيروانى ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام والدكتور محمد مصطفى هدّارة ، دار المعارف بالاسكندرية ·

٦٩ ــ الضرائر : محمود شكرى الألوسى ، مكتبة دار البيان بغداد ــ دار صعب بيروت .

٧٠ ــ ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد الأدبى : الدكتور محمد زغلول سلام ، مكتبة نهضة مصر القاهرة .

٧١ ــ طبقات الشعراء : لابن المعتز ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف بمصر .

٧٢ ــ طبقات فحول الشعراء : لمحمد بن سلام الجمحى ، مطبعة المدنى القاهرة .

٧٣ ــ الطبيعة فى الشعر الجاهلى : الدكتور حمودى القيسى ، دار الارشاد بيروت ١٣٩٠هـ ١٩٧٠م .

٧٤ ــ طيف الخيال للشريف المرتضى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار احياء الكتب العربيه ١٣٨١هـ ــ ١٩٦٢م .

٧٥ ــ عبث الوليد لابى العلاء المعرى ، مكتبة نهضة مصر (الطبعة الثامنة) القاهرة .

٧٦ ــ العمده : لابن رشيق القيروانى ، تحقيق محمد محى الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة (الطبعة الثالثة) مصر ١٣٨٣هـ ــ ١٩٦٣م .

٧٧ ــ عيار الشعر : لابن طباطبا العلوى ، تحقيق دكتور طه الحاجرى ودكتور محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦م .

٧٨ ــ الفهرست : لابن النديم ، دار المعرفة بيروت .

٧٩ ــ الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : الدكتور شوقى ضيف (الطبعة السابعة) دار المعارف بمصر .

٨٠ ــ فنون الأدب : هـ . ب تشارلتن ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٤٥م .

٨١ ــ فى الأدب الجاهلى : طه حسين ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م .

٨٢ ــ فى الأدب والنقد ، الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر .

٨٣- في نقد الشعر : الدكتور محمود الربيعي ، دار المعارف (الطبعة الرابعة) مصر .

٨٤- القاضي الجرجاني الأديب الناقد : الدكتور محمود السمره ، المكتب التجاري للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٦م .

٨٥- القاضي الجرجاني والنقد الأدبي : الدكتور عبده قلقيلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .

٨٦- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي : الدكتور بدوي طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٣٨٩هـ - ١٣٦٩م .

٨٧- قراضة الذهب : ابن رشيق القيرواني ، تحقيق الشاذلي بويحيى ، الشركة التونسية ، تونس ١٩٧٢م .

٨٨- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث : الدكتور محمد زكي العشماوي الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأسكندرية ١٩٧٨م .

٨٩- قواعد الشعر : لثعلب ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٦م .

٩٠- كتاب الأمالي : لأبي علي القالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥م .

٩١- كتاب البديع : لعبد الله بن المعتز ، اعتنى بنشره والتعليق عليه المستشرق اغناطيوس كراتشقوفسكي ، منشورات دار الحكمة دمشق .

٩٢- كتاب التشبيهات : لابن أبي عون ، تحقيق محمد عبد المعيد خان - كمبردج ١٩٥٠م .

٩٣- الكتاب : لسيبويه ، المطبعة الأميرية بولاق مصر ١٣١٦هـ .

٩٤- كتاب الصناعتين : لأبي هلال العسكري تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي القاهرة .

٩٥- كتاب القوافي : للقاضي أبي يعلى التنوخي ، تحقيق دكتور عوني عبد الرؤوف مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٥م .

٩٦ـ الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : للصاحب ابن عباد ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بغداد ١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥م .

٩٧ ـ لسان العرب : لابن منظور (طبعة مصورة عن طبعة بولاق) الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة .

٩٨ـ اللغة : فندريس ، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص القاهرة ١٩٥٠م .

٩٩ـ المبرد ودراسة كتابه الكامل ، أبو الحسن عبدالله الخطيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ١٩٧٩م .

١٠٠ـ مبادئ النقد الأدبي : ا . أ . رتشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ، المؤسسه المصرية العامة ، مصر ١٩٦٣م .

١٠١ـ المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : الدكتور عبدالله الطيب المجذوب مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٥م .

١٠٢ـ المثل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ١٣٧٩هـ ـ ١٩٥٩م .

١٠٣ـ مذاهب الأدب : محمد عبدالمنعم خفاجي (الطبعة الأولى) القاهرة ١٩٥٣م .

١٠٤ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فليب فان تغيم ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧م .

١٠٥ـ مشكلة السرقات في النقد العربي : الدكتور محمد مصطفى هدارة ، (الطبعة الثانية) المكتب الاسلامي بيروت ١٩٧٥م .

١٠٦ـ معجم الأدباء : ياقوت الحموى ، مطبوعات دار المأمون (الطبعة الأخيرة) بيروت .

١٠٧ـ المعيار في أوزان الأشعار : لابن السراج الشنتريني ، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية دار الأنوار بيروت ١٣٨٨هـ — ١٩٦٨م.

١٠٨ـ مفهوم الشعر : الدكتور جابر عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨م

١٠٩ـ مقالات في النقد الأدبي : ت . س . اليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .

١٠١ـ مقامات بديع الزمان الهمداني : لبديع الزمان الهمداني ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت .

١١١ـ الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون : الدكتور محمد عيد ، منشورات عالم الكتب ، القاهرة ١٩٧٩م.

١١٢ـ من غاب عنه المطرب : للثعالبي ، (مخطوط) المدينة المنورة مكتبة عارف حكمت برقم ٨٠/١٧٧ (مجاميع) .

١١٣ـ منهاج البلغاء : حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م.

١١٤ـ الموازنة : للآمدي ، (الطبعة الثانية) دار المعارف مصر ١٩٧٢م.

١١٥ـ الموازنة (الجزء المخطوط) : للآمدي (نسخة خطية اطلعت عليها في مكتبة استاذنا الكبير السيد أحمد صقر) .

١١٦ـ الموازنة بين الشعراء : زكي مبارك ، دار الكتاب العربي القاهرة .

١١٧ـ موسيقى الشعر : الدكتور ابراهيم أنيس (الطبعة الرابعة) مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٧٢م.

١١٨ـ الموشح : للمرزباني ، تحقيق على محمد البجاوي ، دار نهضة مصر القاهرة ١٩٦٥م.

١١٩ـ النثر الفني في القرن الرابع : زكي مبارك ، (الطبعة الثانية) المكتبة التجارية بمصر .

١٢٠— نظريـة الأدب : رينيـه ويليـك ، واوستـن ، وارين ، ترجمة محي الديـن صبحـي (نشـره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعيـة) دمشـق ١٩٧٢م .

١٢١— نظريـة المعنى في النقد العربي : الدكتور مصطفى نصيف ، دار القلـم القاهـرة ١٩٦٥م .

١٢٢— النقد الأدبـي الحديث : الدكتور محمـد غنيمي هلال ، دار نهضة مصـر القاهـرة .

١٢٣— النقد التطبيقـي والموازنات : الدكتور محمد الصادق عفيفي ، مكتبـة الخانجـي القاهـرة ١٣٩٨هـ — ١٩٧٨م .

١٢٤— نقد الشعر : لقدامة بن جعفـر ، تحقيق كمال مصطفى (الطبعة الأولـى) مكتبـة الخانجـي بمصر .

١٢٥— النقد الأدبـي حول أبي تمام والبحتـري في القرن الرابع الهجري : محمـد على أبو حمـدة ، دار العربيـة للطباعـة والنشـر ، بيروت ١٩٦٩م .

١٢٦— النقد الجمالي واثره في النقد العربي : روز غريب ، دار العلم للملاييـن ، بيروت ١٩٥٢م .

١٢٧— النقد اللغوي عند العرب : دكتور نعمة رحيم العزاوي ، منشورات وزارة الثقافة بغداد ١٩٧٨م .

١٢٨— النقد المنهجـي عند العرب : الدكتور محمد مندور ، دار نهضـة مصـر القاهـرة .

١٢٩— نقد النثر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق طـه حسين ، وعبد الحميد العبادي ، (الطبعة الرابعة) مطبعة مصر القاهـرة ١٩٣٨م .

١٣٠— نور القبس المختصر من المقتبس : ليوسف بن أحمد اليغموري ، تحقيـق رودلف زلهايم — فرانكفورت ١٩٦٤م .

١٣١— الوافي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق فخر الدين قبـاوة ، وعمر يحيـى ، (الطبعة الثانية) دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م

١٣٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه : للقاضي الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي ، (الطبعة الرابعة) مكتبة عيسى الحلبي القاهره ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.

١٣٣- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق الدكتور احسان عباس ، دار صادر بيروت .

١٣٤- يتيمة الدهر : للثعالبي ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الفكر بيروت .

ب — مراجـــــع باللغـــة الانجليزيـــــــة .

1 - LYALL (CH - J)

TRANSLATIONS OF THE ANCIENT ARABIC POETRY, CHEIFLY THE PRE-ISLAMIC WITH AN INTRODUCTION AND NOTES.

EDINBURGH - 1877.

2 - NICHOLSON (R A)

A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. THE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDG. 1956

فهـــرس البحـــث

الباب الثالث

في قضيتى السرقات والموازنات

(٢٤٤ — ٣٣٨)